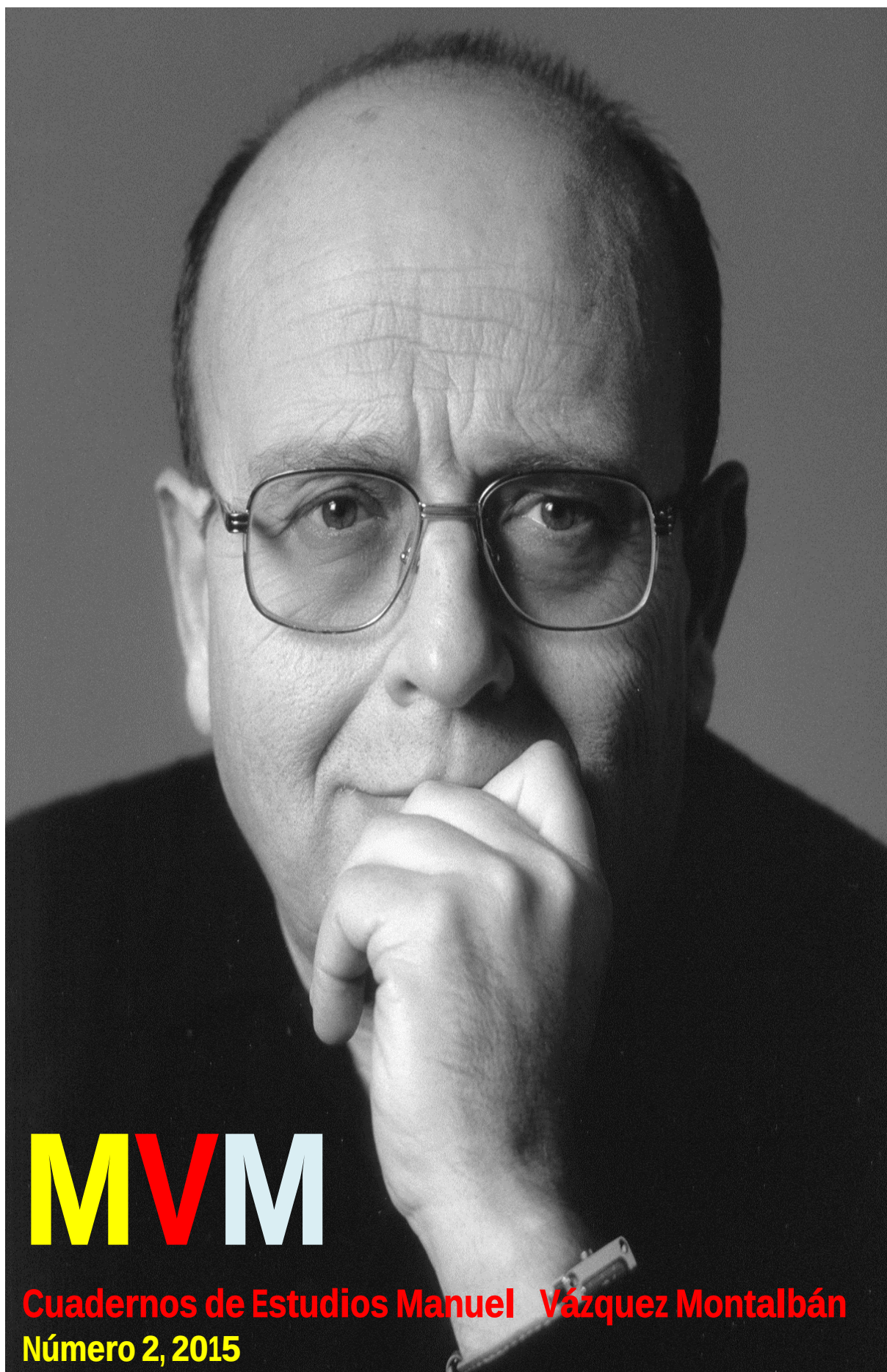




MVM

Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán
Número 2, 2015

CEMVM

Vol 1, No 2 (2015)

Tabla de contenidos

JOSÉ VICENTE SAVAL. A modo de introducción 1

JOSÉ COLMEIRO. Diez años sin Manolo: Epílogo para naufragos desde las antípodas 3

GEORGES TYRAS. El estrangulador poeta 19

JAFET ISRAEL LARA Con sangre en las manos. La construcción de la novela negra española y mexicana a partir de dos antihéroes sangrientos: Pepe Carvalho y Filiberto García 33

JORDI OSÚA QUINTANA. El deporte en la literatura montalbaniana 51

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ ABELLA. Problemática de la equivalencia transléctica español-italiano a través de una novela de Manuel Vázquez Montalbán 75

JOSÉ MARÍA IZQUIERDO. Los textos de Manuel Vázquez Montalbán en Escandinavia. El caso noruego 98

THIERRY NALLET. Voces y personas gramaticales en *Galíndez* (1990) y *Autobiografía del general Franco* (1992) de Manuel Vázquez Montalbán 122

SILVIO BATTAGLIA. Identidad y cuerpo en *Autobiografía del general Franco* 155

Datos de los autores 167

ISSN: 2014-0525

Dirección electrónica: <https://www.journals.uio.no/index.php/MVM>

Contacto: Jose.Saval@ed.ac.uk - p.j.m.izquierdo@ub.uio.no

A modo de introducción

El Segundo Congreso de la Asociación de Estudios Manuel Vázquez Montalbán tuvo lugar en Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, en octubre de 2013, coincidiendo con los diez años de la ausencia de Manuel Vázquez Montalbán. El evento recibió una gran atención mediática, lo que nos demuestra la contemporaneidad de la obra montalbaniana, en estos tiempos de crisis e inseguridad. El congreso se abrió con la conferencia de José Colmeiro que ahora aparece en estas páginas convertida en artículo. Este número también contiene toda una serie de especialistas en la obra de Manuel Vázquez Montalbán, entre ellos el notorio crítico francés Georges Tyras, además de algunos antiguos conocidos de esta publicación como son los expertos Rosa Rodríguez y José María Izquierdo. Tyras se aproxima a la obra poética de Manolo, mientras que Izquierdo se centra en la recepción de su obra en Escandinavia, especialmente en el caso noruego, mientras Rosa Rodríguez analiza la traducción de una obra tan notoria como relativamente poco estudiada como es *Asesinato en el Comité Central*. Sin embargo, lo más significativo es la incorporación de nuevos académicos a la interpretación de la obra de Manuel Vázquez Montalbán, como son los casos de Israel Lara, Jordi Osúa, Thierry Nallet y Silvio Battaglia. Silvio que nos acompañó en el primer Congreso, allá por el año 2012, desgraciadamente nos dejó recientemente. Fallecido a temprana edad, la asociación fue capaz de recuperar su brillante trabajo que el equipo editorial ha decidido incluir tras incorporar algunas de las sugerencias de los especialistas y llenar los huecos, pocos, que habían quedado para completar el trabajo y poderlo incorporar a esta publicación.

Los otros jóvenes expertos aportan estudios novedosos desde planteamientos nuevos y originales. Israel Lara traza en su artículo un interesante puente entre la obra montalbaniana y la novela negra mexicana, mientras que Thierry Nallet se adentra en el estudio de las voces narrativas en dos obras significativas: *Galíndez* y *Autobiografía del general Franco* (esta novela también motivo del estudio de Battaglia). De esta forma, esta novela de dimensiones gigantescas recibe la atención de dos nuevos artículos de entre el escaso análisis crítico que había recibido anteriormente.

También en el seno del congreso se presentaron toda una serie de nuevas publicaciones sobre Manuel Vázquez Montalbán; en la mesa

presidida por José María Izquierdo, autor de una exhaustiva bibliografía, se presentaron las obras *El ruido y la furia* de José Colmeiro, publicado en Editorial Iberoamericana, donde se recopilan toda una serie de diálogos con nuestro autor, texto perfectamente complementario con el ya clásico libro-entrevista-diálogo *Geometrias de la memoria* de Georges Tyras y *Qué piensa Manuel Vázquez Montalbán* del periodista y novelista Quim Aranda; también se presentaron el texto prologado por George Tyras de la nueva colección de Carvalho por Planeta y la edición de los *Escritos subnormales* en Galaxia Gutenberg; a su vez se presentó la recopilación, inmensa y necesaria, de la obra periodística mediante el ingente trabajo de Francesc Salgado junto a una nueva biografía del que esto suscribe titulada *Vázquez Montalbán, una biografía revisada* en Editorial AlRevés. Desde estas líneas quiero también recordar al editor del texto, Josep Forment, que también nos dejó recientemente. Todas estas publicaciones muestran que la obra de Manuel Vázquez Montalbán sigue viva a pesar de la crisis del sector del libro.

Este número, por lo tanto, aporta nuevas perspectivas sobre la obra de Manuel Vázquez Montalbán, lo que siempre fue uno de los retos propuestos por esta Asociación. Para ello contamos con los trabajos de figuras consagradas del estudio montalbaniano junto a nuevas voces que vienen a demostrar la vigencia de la obra de Manolo en todas, y muchas, de sus vertientes.

José V. Saval

Diez años sin Manolo: Epílogo para náufragos desde las antípodas

JOSÉ COLMEIRO

Un libro es una botella lanzada al mar sobre la cual es preciso pegar esta etiqueta: Que la atrape quien pueda

Alfred de Vigny

En el “Epílogo para ahogados”, poema con el que concluye el libro *A la sombra de las muchachas sin flor* (1973), una extraña voz poética correspondiente a un hipocampo sentenciaba crípticamente la máxima de que “es preciso elegir entre memoria y deseo”. Esa aparente tensión se puede decir que resuena con insistencia a lo largo de toda la obra de Vázquez Montalbán, y de hecho da título a la recopilación de su obra poética completa. Se trata de una relación dialéctica entre memoria y deseo, pasado y futuro, historia y vida, que a menudo se ha manifestado en el binomio revolucionario generacional Marat/Sade, de cambiar la historia /cambiar la vida. El compromiso con la historia, con la realidad social, con la tribu, con la memoria individual y colectiva, se manifiesta en la necesidad de comunicar, de intervenir en la realidad, de dar voz, de servir de escriba de la realidad. Y también de dar una respuesta crítica e imaginar otra realidad posible. Porque cambiar la vida también significa el deseo de huida, de romper con las ataduras y los atavismos, de sueños, de ilusiones, de viajes, a otros horizontes, a otros mundos y otros confines. Un deseo de finalidad y de búsqueda de límites. Esas tendencias representan aristas de esos dos polos en los que se mueve toda la obra de Vázquez Montalbán, entre la memoria y el deseo. No necesariamente en contradicción, ya que quizás, como comentó en cierta ocasión Carlos Fuentes, “el pasado está vivo en la memoria, el futuro presente en el deseo” (Cebrián).

En la novela *Los pájaros de Bangkok*, publicada hace ya treinta años, Pepe Carvalho le preguntaba retóricamente a una potencial clienta que regateaba las condiciones del contrato para ir a investigar la desaparición de su hija en Tailandia: “—En qué cabeza cabe que un profesional deje su

trabajo, su oficina, sus obligaciones, para coger un avión y plantarse en las antípodas.” (*Bangkok* 122).

Y hace justamente ahora diez años Manolo Vázquez Montalbán regresaba de un largo viaje austral a las antípodas. Había ido a Australia y Nueva Zelanda para realizar una gira de conferencias. Aprovechó para realizar una breve estancia en Auckland como “escritor en residencia” de la Fundación Vista Linda, invitado por los presidentes de la misma, Antonio Regueiro y Jayne McKelvie. Allí en las antípodas terminó de perfilar sus últimas obras *Milenio Carvalho* y *La aznaridad*. De hecho su última novela, y la última entrega de la serie Carvalho, lleva por título precisamente *Milenio Carvalho: Desde las antípodas*. En aquella novela, Carvalho le confesaba a Biscuter el continuo poder de atracción del polo Sur: “-Otra vez la tentación de las Antípodas” (242).

En otra novela anterior publicada dos años antes, *Erec y Enide*, uno de sus personajes, Myrna Taylor, una muy viajada profesora británica de estudios hispánicos a punto de jubilarse, se explayaba también sobre su deseo de viajar y de explicar “por qué es importante contemplar el mundo desde las antípodas, sean las antípodas que sean” (192).

Intuyo que esta manifiesta y reiterada atracción por las antípodas refleja una actitud vital y una necesidad intelectual, de viajar, de escapar, de conocer, de explorar que Manolo tuvo a lo largo de su vida. Es un deseo de huida, pero también de descubrimiento y obsesión por llegar hasta el final de las cosas. Es la atracción del límite, el deseo imposible de plenitud, pero también, llegar a ver el mundo desde las antípodas es plantear otra mirada, hacernos ver la realidad desde un punto de vista alternativo, periférico, descentrado. En cierta medida, representa igualmente la búsqueda del paraíso, una utopía que casi siempre ha sido representada en forma de isla, ese lugar soñado del que no quisiéramos regresar.

10 años más tarde, me encuentro ahora yo haciendo ese mismo viaje de regreso. También yo he ido a ver el mundo desde las antípodas, y después de vivir casi 4 años al pie de la bahía de Auckland, rodeado de majestuosas islas volcánicas y tan apartado del resto del mundo, entiendo mucho mejor esa especial atracción del lejano Sur, tan remoto e inaccesible, esa necesidad vital de salir de los límites conocidos, de ver la vida desde la larga distancia, y con otros ojos nuevos, con una engrandecida visión periférica. Se nota no solo en la especial intensidad de la luz y la vivacidad del color, sino en otra energía y otra forma de ver la vida, qui-

zás al revés, un poco como en los chistes, con la cabeza abajo. Pero el mapa del mundo visto al revés, centrado en el Sur, nos hace ver efectivamente las cosas de otra forma y con otro sentido. Y nos hace recordar que *el Sur también existe*, según nos instaba Mario Benedetti. Desde la distancia, lo que antes nos podían parecer temas de importancia se ven ahora empequeñecidos o absurdos (o casi triviales, como el tinglado de la cacareada Marca España o la nuevamente fracasada Expedición Malaspina alrededor del mundo). Y otras cosas que quizás casi ni apreciábamos porque se daban por descontado (los valores democráticos, los avances sociales, la justicia, la solidaridad, los derechos básicos), de repente cobran mucha mayor importancia.

Por todo ello, como sostiene el dicho clásico que Manolo solía mencionar, *navigare neccesum est, vivere non necessum*, que señalaba la esencial necesidad vital del viaje. Para Manolo el viaje era por una parte una gran pasión vital, y por otro un *leitmotiv* literario que subyace a toda su obra, y que resulta especialmente evidente incluso en los propios títulos de muchas de sus obras, como *Los pájaros de Bangkok*, *Los mares del Sur*, *La Rosa de Alejandría*, *Quinteto de Buenos Aires*, *Pero el viajero que huye*, o la mencionada *Milenio*, ese gran viaje de despedida final al fin del mundo. En esta búsqueda continua de nuevos horizontes, Manolo seguía en cierta manera el ejemplo del pintor postimpresionista Paul Gauguin, ese viajero utópico y atópico, que salió de Bretaña para encontrar su destino en las antípodas de Tahití, toda una simbólica propuesta de viajero fugitivo, al que Manolo dedicó gran atención en su obra, y que de hecho dio título a uno de sus primeros poemas (“Gauguin” en la sección “Liquidación de restos de serie” de *Una educación sentimental*) y a un libro de pintura dedicado al pintor y a su búsqueda del paraíso en los Mares del Sur, a quien calificó como “el fugitivo más simbólico de la modernidad” (*Gauguin 2*).

Se podría decir que el viaje siempre responde a una misma búsqueda mítica de ese lugar del que no querer regresar. Y las islas del Pacífico Sur, mitologizadas por la literatura y después por el cine, han sido tradicionalmente representadas como el último paraíso terrestre. Su belleza virginal, sus remotos paisajes recónditos, su naturaleza de flora y animales desconocidos, y con nombres igualmente desconocidos, y la lejanía cultural de sus habitantes con respecto a la civilización occidental, conjuran una atractiva promesa que invita al sueño de otra vida posible. Una constelación de miles de islas de esa gran Polinesia que conforman un

gigantesco triángulo en el océano Pacífico, cuyos vértices serían las costas de Hawaii en el extremo Norte y en sus extremos Sur, Rapa Nui/Isla de Pascua al Este y Aoteaoroa/Nueva Zelanda al Oeste, la tierra de la Gran Nube Blanca en la mitología maorí.

En ese gran territorio mítico se sitúa *La isla misteriosa* de Julio Verne, que tiene al náufrago Cirrus Smith como protagonista, y al Capitán Nemo como invisible pero omnipresente *deus ex machina* que se comunica silenciosamente por sus actos. *La isla misteriosa* de Verne es a su vez heredera de otra isla mítica, la isla de *Robinson Crusoe*, creada por la imaginación ilustrada de William Defoe, que es el referente clásico de toda una tradición literaria de naufragos en islas desiertas, un género que en inglés se llama precisamente la *Robinsonade*. Este género moderno conforma una parábola del naufragio, que fluctúa entre el idealismo de la razón ilustrada de Defoe y el positivismo científico de Verne, y es una parábola que Manolo utilizó también como leitmotiv recurrente a lo largo de su obra, aunque frecuentemente relativizada desde la ironía o el escepticismo. De hecho un moderno Robinsón náufrago es el protagonista y narrador de su libro *Reflexiones de Robinsón ante un bacalao*, y el texto mismo constituye una sucesión de mensajes de náufrago enviados desde una isla desierta a sus futuros lectores, que somos ahora nosotros mismos. De manera paradójica e irónica al mismo tiempo, los mensajes que emite son un recetario de comidas soñadas e imposibles de realizar en la isla desierta, pero escritos necesarios para mantener su razón.

Manolo acostumbraba a explicar la labor del escritor y del intelectual en la moderna sociedad de masas como la de un emisor de mensajes en busca de lectores cómplices capaces de descodificarlos. Para ello utilizaba frecuentemente esa metáfora del náufrago robinsoniano que envía mensajes en una botella con la esperanza de que alguien, en algún lugar, en algún momento, los encuentre y los pueda descifrar, y ser así su cómplice interlocutor.¹

Era sin duda una manera de sentirse vivo, útil, conectado, de comunicar en suma, y de alguna manera poder intervenir en la realidad externa por medio de la palabra, para escapar de la isla en la que todo escritor

¹ Como ha señalado Kay Pritchett, “Montalbán reconoce el decisivo papel del lector como intérprete de textos. Para el poeta barcelonés, la formación del mensaje es un proceso de negociación entre emisor y receptor” (118).

vive, máxime cuando tiene conciencia de su situación de alienante subnormalidad.

Y es así que Manolo ya consideraba como tempranos “mensajes de náufrago” aquellos mensajes que enviaba codificados desde las páginas de la revista *Hogares modernos* hacia finales de los años sesenta, travestido de “Jack el decorador”, en busca de un interlocutor que los pudiera descodificar para aliviar su condición de intelectual subnormal y alienado, sometido a la necesidad de escribir artículos por encargo para sobrevivir². Y como comprobaría reiteradamente una y otra vez, en su obra comunicativa, periodística y literaria, en ocasiones se producía efectivamente ese “milagro de la botella del náufrago” (Iribarren).

Como teórico de los medios de comunicación de masas, y autor del primer libro sobre el tema publicado en España, *Informe sobre la Información* (1963), y de otros importantes estudios posteriores como *Las noticias y la información* (1973) e *Historia y Comunicación social* (1980), Manolo conocía muy bien las teorías estructuralistas sobre la codificación del “mensaje”, pero desconfiaba del estricto planteamiento formalista y la operación de vacío ideológico del estructuralismo. En cuanto al tan traído y llevado “mensaje”, Manolo parece distanciarse de las viejas diatribas entre la literatura “con mensaje” o literatura comprometida *engagé*, y el estructuralismo formalista, que argumentaba en palabras de Marshall McLuhan que el mensaje es el medio³.

La importancia del medio a la hora de configurar el mensaje, de interpelar al interlocutor, y de construirlo, queda fuera de toda duda, como

² “yo durante muchos años viví a base de escribir en una revista de decoración que se llamaba *Hogares Modernos* y en esa revista me busqué un seudónimo que era Jack el Decorador, una broma evidentemente de Jack el Destripador, y a través de allí intentaba de enviar mensajes de náufrago” (Erba).

³ *Historia y comunicación social* contiene una crítica fulminante a algunos de los planteamientos anacrónicos de McLuhan, sobre el papel determinante de la revolución comunicativa de la imprenta y su utilización como vehículo base de la comunicación social desde el Renacimiento, debido a “la pequeñez del mercado receptor de mensajes” (70). Montalbán critica que se adelanta varios siglos al momento en que la burguesía adopta la imprenta como vehículo de autolegitimización, en el siglo XVIII y XIX, y olvida otros factores importantes desde un punto de vista marxista, como “la relación dialéctica entre todo tipo de estructuras y la infraestructura” (73), incluyéndose ahí la lucha de clases y la concienciación obrera. La comunicación impresa tardó varios siglos en cuajar como vehículo de masas, como explica el autor en una recurrente metáfora: “la Imprenta tuvo que navegar a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII como una precaria nave propensa a toda clase de naufragios” (73).

asimismo la importancia de la tecnología en la capacidad de transformar modos de comunicación y comportamiento social. Pero Manolo sospechaba tanto del voluntarista utilitarismo literario, como de la asepsia ahistórica. Potenciar el envoltorio del medio en detrimento del contenido del mensaje sería tan equivocado como definir la calidad literaria de una obra por la mayor o menor bondad de su mensaje. Y si bien es cierto que un mensaje valioso no salva a una obra mediocre, una obra sin mensaje, no sería más que una “chuchería del espíritu”, o una pirueta artística ensimismada (*El ruido y la furia* 53). ¿Pues para qué enviar un mensaje si no se tiene nada que decir?

La literatura debe comunicar y ser capaz de expresar una verdad literaria, así como transmitir una verdad histórica, lo contrario serían mensajes ensimismados sin receptor. Aunque, como Manolo reflexionaba, la literatura siempre es historificada desde el momento de su creación, porque nunca existe en un vacío histórico: “El tiempo se filtra por las rendijas de las escrituras aparentemente más herméticas, más ensimismadas” (*El ruido y la furia* 138).

Y es que en Vázquez Montalbán todo son mensajes. Su obra creativa, en todas sus variadas facetas, se podría decir que constituye efectivamente una gigantesca agencia de mensajería, desbordada por su propia excesiva producción. Una proliferación de inmoderados mensajes en género y número, que respondía tanto a su vasto conocimiento enciclopedista de la realidad como a su obsesión de necesidad comunicativa.

Las múltiples facetas de su vasta obra responden a diversas funciones del escritor frente a la vida y la historia. En parte se trata de la función del escritor como memorialista de un tiempo y de un lugar, como hábil poseedor del código comunicativo, al igual que aquel mítico Prometeo que había robado a los dioses el fuego del lenguaje y del conocimiento y lo había transmitido a los mortales como un instrumento para su emancipación, desde la constatación del poder de la palabra para reivindicar memorias y deseos, individuales y colectivos.

En la ficción de Vázquez Montalbán abundan los ejemplos de personajes que reclaman esta misma función, con diverso grado de éxito. Tal es el caso en *El pianista* (1985) del joven Andrés, un joven vendedor de periódicos en el barrio del Raval en una Barcelona de posguerra, impotente observador de la realidad e incapacitado por su origen social y deficiente educación para darle expresión literaria. Aunque sin recursos estéticos propios, Andrés encuentra en la literatura la fuerza moral necesaria

para sobrevivir los tiempos de resistencia antifranquista. Andrés es lector de libros prohibidos y devocionario de la cultura impresa, pues como él afirma “los libros hay que respetarlos” (123). En su caso, sin embargo, esta “consagración del libro” (124) no es meramente un reflejo del logocentrismo dominante, sino que se debe a la potencialidad funcional del libro como forma de resistencia cultural frente al poder. Así Andrés entiende el compromiso con la memoria histórica como un compromiso con el futuro:

Me gustaría saber escribir como Vargas Vila, Fernández Flórez o Blasco Ibáñez para contar todo esto, porque nadie lo contará nunca y esta gente se morirá cuando se muera... Saber expresarse, saber poner por escrito lo que uno piensa y siente es como poder *enviar mensajes de naufrago* dentro de una botella a la posteridad. Cada barrio debería tener un poeta y un cronista, al menos, para que dentro de muchos años, en unos museos especiales, las gentes pudieran revivir por medio de la memoria. (138, énfasis añadido)

Por otro lado, los exiliados republicanos refugiados en Santo Domingo que aparecen en su novela *Galíndez* (1990) son descritos como robinsones atrapados. Tal es el caso de Martínez Ubago, calificado como un “heredero de una razón naufraga en una isla del Atlántico”, y de María Ugarte, que escribía con “una letra para cartas de naufragos, metidas en una botella de verde opaco, casi negro, a la sombra de la mortecina penumbra tropical” (298-99). Y así otros muchos casos más que refuerzan ese sentimiento de naufragio de la razón y desesperado intento de comunicación.

Un caso sintomático especial es el de Alberto Cerrato, el protagonista narrador de su novela *El estrangulador* (1994), que se cree o se hace pasar por el estrangulador de Boston. Encerrado en una institución hospital-carcelaria por su provocadora resistencia a dejarse integrar dentro del sistema, Alberto Cerrato confiesa su metafórica condición de naufrago, irónicamente un metafórico estrangulador ahogado por el sistema, que ahora escribe para lanzar en una botella su mensaje al exterior: “He pasado los suficientes años en este establecimiento como para que ahora sea yo quien cuente la película y lance una botella del naufrago con mi mensaje, más allá de estos muros de ladrillo tostado, desde la contradicción vivida por una retención no justificada por la creencia en mi culpabilidad” (19).

La obra de Vázquez Montalbán responde también en parte a la función del escritor como revelador de lo que se esconde tras el manto de las apariencias, la invisible presencia de la ideología como el aire transparente que se respira, la investigación del desorden del orden, y en definitiva el esclarecimiento “del porqué de este porqué”, como decía elípticamente la célebre copla, “la gente quiere enterarse”. Y como decía en su indispensable *Panfleto desde el planeta de los simios* (1995), cuando en los discursos mediáticos actuales “el envoltorio es el mensaje” (28), esto se hace necesario ahora más que nunca: “Puesto que estamos en una economía y en una realidad cultural de mercado no sólo somos consumidores de detergentes o de latas de cerveza con o sin alcohol, sino también de mensajes, de verdades, de ideología, de información” (51).

En este aspecto, destaca la labor del escritor como desvelador y crítico mordaz, instalado en la ironía e incluso el sarcasmo, fabulador de lo absurdo y lo real, emisor de mensajes y ruidos en el orden del sistema, y hasta a veces visionario profeta. Sus proclamas comunicativas y sus universos creados de poesía y ficción son una prueba del “desafecto a la realidad”, así como del deseo y la limitación de poder cambiarla. Son mensajes de naufragos que buscan la complicidad de un interlocutor, de cualquier tiempo y lugar, quizás ese lugar imposible de hallar del que uno no quisiera regresar.

En el injustamente poco recordado pero terriblemente actual ensayo utópico y atípico, *La palabra libre en la ciudad libre* (1979), Vázquez Montalbán nos recordaba la capacidad de los grupos sociales oprimidos y marginados de hacerse oír, para resquebrajar los unilaterales mensajes del sistema dirigidos sin posibilidad de *feedback* comunicativo: “Tal vez dispongan de los ‘ruidos’ y sean los ruidos de las manifestaciones, de la contrainformación la única posibilidad de respuesta frente a la conspiración del mensaje” (19). Frente a la comunicación dirigida del sistema, y frente al (des)orden establecido por el poder hegemónico, se oponen los ruidos que surgen de la calle, del pensamiento crítico y los grupos desposeídos de poder.

Frente a esa “conspiración del mensaje” por parte del poder, Vázquez Montalbán ya había adelantado su propia utopía democrática, una ciudad donde todos sus ciudadanos disponían de los medios de libre expresión e información, tenían una voz pública, como forma de contestación al sistema. Así en el epílogo de *La palabra libre en la ciudad libre*, fechado en 1974, en el período inmediato tras la revolución de

abril en Portugal, el autor expresaba la utopía de la palabra y la imagen verdaderamente libres. En él se anticipaba varias décadas a la revolución comunicativa digital que vendría con los últimos años del milenio y la posibilidad de su instrumentalización como forma de movilización y resistencia colectiva a nivel global⁴. En aquel futurista panorama de “la ciudad libre” se imaginaba una globalización tecnológica y comunicativa, hoy en día plenamente alcanzada: la creación de una “ciudad global comunicacionalmente omnipotente” (126), “una posible ciudad global, universal”; la “multipolaridad de los centros de emisión de mensaje” (124); “el teléfono visual, convertido en servicio público al alcance de todos los habitantes de la ciudad libre” (143); “cualquiera puede grabar su propio mensaje televisivo en un cassette y en teoría cualquiera puede reclamar que las cámaras de televisión le enfoquen en su parcela de realidad” (124); y “que cada cual pueda tener en su balcón un pequeño mural electrónico donde abastece al público de su propia interpretación de la noticia o noticias que el ciudadano considera imprescindible transmitir” (142).

En otra ocasión más cercana, se expresaba sobre el enorme espacio comunicativo generado por las nuevas tecnologías y las posibilidades de intervenir y participar en los discursos públicos a través de estos nuevos canales:

Ahora mismo se está en discusión del sentido de la democracia participativa en una etapa en que los mecanismos de participación no son los mismos que se dieron en el origen de esa propuesta, en una situación en que te puedes comunicar por autopistas de información, por fax, etc. La capacidad de comunicar mensajes y participar en un gran mercado mundial del mensaje está muy abierta. (*El ruido* 105-106)

Ponía así de relieve la capacidad de contestar al sistema, enviando mensajes, y generando ruidos. Esa misma estrategia del ruido funcionaba como el elemento estructurador central de su monumental novela de la memoria *Autobiografía del general Franco*. En esta novela, la memoria de la resistencia antifranquista protagonizada por Marcial Pombo -otro intelectual frustrado de los muchos que aparecen en su obra, encargado de escribir la ficticia autobiografía del dictador- actuaba como un ruido

⁴ Para un análisis ejemplar de la aplicación de las teorías comunicativas montalbanianas a la situación sociopolítica española a partir del 11-M, véase el ensayo de Francie Cate-Arries.

constante, una interferencia en el mensaje emitido por el monolítico discurso hegemónico del generalísimo, y en la historiografía oficial.

Igualmente, en *El estrangulador*, un intelectual subnormal como Cerrato, autolegitimado por sus vastos conocimientos enciclopédicos y por su posesión de los códigos del lenguaje científico, reitera su derecho al ruido como estrategia comunicativa: “según los especialistas en Teoría de la Comunicación, funciona un canal normalizado de mensajes y de pronto un mensaje inconveniente se cuela en él y funciona como un ruido...” (93); y reconoce irónicamente que “el medio es casi el mensaje, siempre que haga trampas” (125). En *Panfleto*, es el propio autor el que lanza los mensajes sin necesidad de máscaras ficcionales: “toda crítica se convierte en un ruido subversivo, desestabilizador, que distorsiona el efecto del mensaje” (43), y es por ello que el sistema ve necesario “matar al mensajero ruidoso” (46).

Y es que en Vázquez Montalbán todo son mensajes *con mensaje*. El autor toma clara conciencia de que los intelectuales, especialmente en una sociedad de consumo de capitalismo tardío, no pueden quedarse fuera, alejados de la sociedad, sino que deben intervenir y participar activamente en su transformación. Su fuerte compromiso ético y su conciencia de la responsabilidad social del escritor, de recordar el pasado, de hacer la crónica del presente, y dar voz a los sin voz, dependía de su capacidad básica de lograr la comunicación y de instrumentalizar el medio. Vázquez Montalbán se basó en los planteamientos del teórico marxista italiano Antonio Gramsci para utilizar la cultura popular como un instrumento de rebelión contra las fuerzas hegemónicas dominantes de la sociedad, convirtiendo el medio en contra de sí mismo. Esta práctica contra-hegemónica tendría el efecto de desmarginalizar los géneros populares, tradicionalmente considerados inferiores y subliterarios, y dotarlos de una nueva instrumentalidad discursiva.

Claro que la obra de Vázquez Montalbán resulta casi inabarcable, por su extensión y su diversidad. Más que una mensajería, se asemeja a una gigantesca y laberíntica biblioteca babilónica. Vázquez Montalbán nunca dejó de pensar y escribir, en un inmenso afán por intervenir activamente como intelectual en la sociedad, llevar su voz crítica a la plaza pública y participar en la construcción de una sociedad más libre, más justa y solidaria. Aparte del centenar de libros de novela, ensayo, poesía, y otros géneros heterogéneos e inclasificables, están sus numerosísimas colaboraciones periodísticas, las columnas, los artículos de crítica, los prólogos,

entrevistas y demás intervenciones públicas, que suman varios miles de títulos aparecidos en revistas, periódicos, libros, y otros medios. Por no hablar de las traducciones, las antologías, las reediciones y las múltiples adaptaciones de sus obras, que estos días estamos revisitando. Todo un universo de mensajes que desafían su aprehensión.

Eran mensajes de náufrago, sin duda, pero con la perspectiva del tiempo se va haciendo también cada vez más clara otra realidad: la de que en realidad los náufragos somos nosotros, puesto que todos vivimos en islas y necesitamos las botellas de mensajes como balones de oxígeno para no perecer ahogados entre los restos del naufragio colectivo. Por ello Manolo se nos muestra ahora como un fantasmagórico Capitán Nemo, invisible pero real, que nos sigue enviando mensajes “desde la otra orilla del horizonte”. El Capitán Nemo era también un personaje querido de Manolo, que aparecía ya en *Cuestiones marxistas* (1974), junto a Carlos, Groucho y el resto de la heterodoxa familia Marx, y que tuvo su último avatar precisamente en *Milenio Carvalho*, como “un antiguo líder ecologista y pacifista alemán”, “un sabio empeñado en salvar el mundo y que se hace llamar capitán Nemo” (II, 74), transformado en un utópico luchador a bordo de un nuevo Nautilus con destino a otro planeta desconocido. La obra de Manolo en efecto sigue emitiendo mensajes, como el invisible Capitán Nemo; sus palabras siguen echándonos cabos, orientando nuestros pasos desde la otra orilla. Su obra, como su memoria, se mantiene, adquiriendo nueva profundidad y resonancia, provocándonos y alentándonos, en cualquier orilla en que nos encontremos, aquí o en las antípodas.

Las palabras de Vázquez Montalbán resuenan todavía hoy con enorme fuerza, frente al marasmo intelectual del nuevo milenio, el desánimo de la actualidad y la desorientación de la crisis –todas las crisis– no solo la económica y política, sino también la crisis de valores, de memorias, de pérdida de ilusiones, de grandes narrativas, y grandes proyectos. La pérdida de imaginarios, aquellas “siluetas de lo que sabíamos y en lo que creíamos”, como mencionaba al principio del *Panfleto desde el planeta de los simios* (9). “Nada quedó de Abril” decía el poema inicial de su primer poemario *Una educación sentimental*, y lo contestaba tres décadas más tarde como “Definitivamente nada quedó de Abril”, el poema de *Pero el viajero que huye* que ponía punto final al ciclo poético de Memoria y Deseo. Ante toda esta colección de fracasos colectivos, es necesario preguntarse, con Joaquín Sabina, ese otro Pepe Carvalho disfrazado con

bastón y bombín: ¿Quién nos ha robado el mes de abril, ese mes más cruel? Si nos quitan el mes de abril, nos quitan los sueños, las esperanzas, las ilusiones, los deseos de una vida y un mundo mejores. ¿Pues qué quedó del mes de abril? Quizás nos queda la memoria de lo que pudo haber sido y no fue; las ruinas de la ciudad de los deseos, con la progresiva desaparición de los grandes ideales de emancipación, de justicia y equidad social, la erosión de los derechos conquistados a través de décadas de luchas sociales, ante el establecimiento de la feroz dictadura de los mercados. Pero nos quedan también las palabras libres y la posibilidad de hacer ruido con ellas.

La huella de la obra de Vázquez Montalbán es profunda. Nos ha dejado treinta años de Pepe Carvalho rebuscando en las basuras del sistema, persiguiendo sombras, testigo de una desencantada transición y de un fin de milenio todavía más desencantado. Y miles de páginas de novelas, artículos, ensayos, versos... Cientos de miles de palabras. Sus comentarios y reflexiones, lúcidas e irónicas, han ayudado a muchos a convivir con la realidad, a alumbrar la oscuridad de la caverna y explicarnos el desorden del orden, a no aceptar la inevitabilidad de las apariencias de la realidad, una realidad que cada vez parece volverse más esperpéntica e irreconocible. Frente al silencio y la oscuridad, la erosión de la memoria, la falsificación de la realidad proyectada en la caverna platónica, y la imposición del pensamiento neoliberal como única gran verdad universal, nos quedan los ecos de sus palabras que todavía resuenan con fuerza.

Su pensamiento sigue siendo útil y necesario para entender el desorden del orden en nuestra actualidad. Porque su aguda visión sigue ofreciendo motivos de reflexión para los nuevos tiempos que corren. Necesitamos volver a Carvalho, a Groucho, a Galíndez, al pianista, al polaco, al escriba sentado, al cronista, y al estrangulador en estos malos tiempos para la lírica y para la épica, hoy más que nunca. En estos indignados e indignantes tiempos de sálvese quien pueda, sus palabras resuenan como antídoto a la desorientación, a la crisis de los imaginarios y a la borradura de la memoria y de la historia. Del porqué de este porqué la gente quiere enterarse. ¿Cuál es el pasado de este presente? ¿Hay otro futuro posible? ¿Sobre qué memorias y qué deseos se puede construir? El otro lado del desencanto es la lucidez. Sus palabras siguen buscando nuevas alternativas a la dictadura del economicismo neoliberal, palabras de re-

sistencia frente a la nueva cultura del poder, de oposición al final de la historia sin final feliz.

El tiempo le ha dado la razón a Vázquez Montalbán y a Groucho y a Carvalho y a Bogart y a Cerrato y a Rosell: el final feliz que nos habían prometido era un timo, nada más que un engaño colorido, un chupón de menta para tranquilizar conciencias, con la promesa de un nuevo orden universal que nos haría más ricos, más libres y más felices. La realidad que se nos muestra es bien diferente y la contestación frente el sistema sigue siendo una imperiosa necesidad ética.

Es cierto que todo conocimiento es parcial y fragmentario, que no existen las grandes verdades y las grandes narrativas de la historia son fallidas. Los límites de nuestro conocimiento sobre una realidad fragmentaria, frágil y transitoria, quedaban resumidos en los versos de *La tierra baldía* de T.S. Eliot: “tú solo conoces un puñado de imágenes rotas, sobre las que se pone el sol” (31). Y sin embargo, a pesar de ello, todas las preguntas siguen ahí. El célebre binomio Marat/Sade, que presentaba la aparente disyuntiva de cambiar la vida/cambiar la historia actúa como un impulso vital que recorre toda la obra montalbaniana, aun a sabiendas de las contradicciones, limitaciones y obstáculos para lograrlo, desde la duda y la ironía como mecanismos de acercamiento a la realidad, y una ratificación final: “el escepticismo de la razón sobre su propia capacidad de entender la vida, la Historia y cambiarlas” (*El ruido y la furia* 137). Y a pesar de todo ello, seguir en el empeño de buscar respuestas alternativas y otros mundos posibles.

Como Vázquez Montalbán solía recordar, siguiendo a Lewis Carroll en *Alicia a través del espejo*, las palabras tienen dueño. Es necesario apropiarse del lenguaje para dejar de ser esclavo. Como he mencionado con anterioridad, según la mitología clásica, Prometeo robó el fuego de los dioses para dárselo a los mortales. A manera de metáfora del robo robinhoodiano, se trataba de apoderarse de las palabras, sacarlas del recinto sagrado de los dioses y sus sacerdotes, para compartirlas con los demás. El intelectual comprometido, como nuevo Prometeo, arrebató el lenguaje al poder para dárselo a los que no tienen voz. El lenguaje es el instrumento del intelectual para conectar con los demás, explicar el mundo, intervenir en la realidad, verbalizar memorias y deseos.

Analizar la construcción colectiva del pasado, sus camuflajes, y sus olvidos, nos llevará a descubrir las claves de nuestro presente y por lo tanto las bases del futuro. Esa es la función primordial del escritor testi-

monial. Y, en definitiva, cada uno de los capítulos de su dilatada obra no es sino uno de los múltiples envíos de “mensajes de naufragio dentro de una botella a la posteridad”, esperando que alguien los recoja al otro lado de la orilla. Es aconsejable en este sentido recordar las palabras de Antonio Muñoz Molina, quien aseguraba que “la mejor literatura de la modernidad la han escrito los grandes robinsones urbanos” (*El Robinson urbano* 9). Nuestra lectura y nuestra respuesta son de alguna manera unas contestaciones dilatadas en el tiempo a aquellos “mensajes de naufragio” enviados por el Robinson urbano que Montalbán creó a través de su obra, mensajes ahora recuperados y revitalizados después del largo viaje metafórico desde el otro lado del océano.

Resuenan de nuevo las palabras de Andrés, el joven vendedor de periódicos del Raval, y el eslabón más débil de la cadena transmisora de mensajes oficiales. En su caso Memoria y deseo, son las dos caras de una misma necesidad comunicativa: “Saber expresarse, saber poner por escrito lo que uno piensa y siente es como poder *enviar mensajes de naufragio dentro de una botella a la posteridad*. Cada barrio debería tener un poeta y un cronista, al menos, para que dentro de muchos años, en unos museos especiales, las gentes pudieran revivir por medio de la memoria” (énfasis añadido). Y ahora, puede decirse que Montalbán fue exactamente ese poeta y ese cronista, ya no Robinson naufragado, sino Capitán Nemo que nos sigue mandando mensajes.

Para completar este epílogo para viajeros naufragos, quisiera invocar precisamente las palabras del Manolo poeta. Como veíamos, en el “Epílogo para ahogados”, poema final de *A la sombra de las muchachas sin flor*, se presentaba la aparente disyuntiva de “elegir entre memoria y deseo”. Como el joven Andrés nos recuerda, sin embargo, es la mezcla de memoria y deseo la que da sentido a la vida, ese continuo viaje sin otro retorno que al propio origen. Y para cerrar el círculo, es apropiado recordar uno de los poemas de *Pero el viajero que huye* que nos habla del viaje final, de ese real y metafórico viaje hasta las antípodas, para volver al principio, desde la evidencia tantas veces constatada por Manolo de que, en palabras de T. S. Eliot, en mi final está mi principio:

Pero qué mar no vuelve
sobre su propio rastro
qué mar escapa a las redes azules
del aire ensimismado

dar la vuelta a la tierra
dar la vuelta a las aguas
en un mismo retorno
a la evidencia exacta del espejo sin fondo

Bibliografía

- Cate-Arries, Francie. "La palabra libre en la construcción de la ciudad libre: Reflexiones sobre Vázquez Montalbán y la 'noche de los móviles' del 13-M." *Manuel Vázquez Montalbán: El compromiso con la memoria*. Ed. José F. Colmeiro. Woodbridge: Tamesis, 2007. 211-225.
- Cebrián, Juan Luis. "Memoria y deseo", *El País*. 12 de mayo, 2012. Web.
- Colmeiro, José. *El ruido y la furia: Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*. Madrid: Editorial Iberoamericana, 2013.
- Eliot, T.S. *The Waste Land*. Londres: Norton, 2013.
- Erba, Roberta. "Los seudónimos de Vázquez Montalbán." *Vespito.net*. (21 abril 1998).
- Iribarren, María. "Manuel Vázquez Montalbán: 'La novela es una alternativa de lo real'." *Magazín literario* 6 (diciembre 1997).
- Muñoz Molina, Antonio. *El Robinson urbano*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Pritchett, Kay. "Abriles, ahogados y otros recursos poéticos residuales en Pero el viajero que huye." *Manuel Vázquez Montalbán: El compromiso con la memoria*. Ed. José F. Colmeiro. Woodbridge: Tamesis, 2007. 117-127.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Una educación sentimental*. Barcelona: Saturno, 1967.
- _____. *A la sombra de las muchachas sin flor*. Barcelona: Saturno, 1973.
- _____. *Cuestiones marxistas*. Barcelona: Anagrama, 1974.
- _____. *La palabra libre en la ciudad libre*. 1974. Barcelona: Gedisa, 1979.
- _____. *Historia y comunicación social*. 1980. Madrid: Alianza, 1985.
- _____. *Los pájaros de Bangkok*. 1983. Barcelona: Planeta, 1986.
- _____. *El pianista*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- _____. *Galíndez*. Barcelona: Planeta, 1990.
- _____. *Gauguin*. París: Flohic, 1991.
- _____. *Pero el viajero que huye*. Madrid: Visor, 1991.
- _____. *Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Planeta, 1992.

-
- _____. *El estrangulador*. Barcelona: Mondadori, 1994.
- _____. *Panfleto desde el planeta de los simios*. Barcelona: Crítica, 1995.
- _____. *La gula. Reflexiones de Robinsón ante un bacalao*. Barcelona: Lumen, 1995.
- _____. *Memoria y deseo (1963-1990)*. 1991. Barcelona, Grijalbo/Mondadori, 1996.
- _____. *Erec y Enide*. Barcelona: Planeta, 2002.
- _____. *Milenio Carvalho*. 2 volúmenes (1: *Rumbo a Kabul*; 2: *En las antípodas*). Barcelona: Planeta, 2004.

El estrangulador poeta

GEORGES TYRAS

Mire usted, yo soy un poeta.

Manuel Vázquez Montalbán

Muere un poeta y la creación se siente
herida y moribunda en las entrañas.

Miguel Hernández

Fue durante su reclusión como preso político en la cárcel de Lérida, entre 1962 y 1963, cuando Manuel Vázquez Montalbán compuso su primer poemario: *Una educación sentimental* que, por motivos circunstanciales, sólo se publicará en 1967¹. El libro era lo bastante novedoso como para que su autor figurase entre los nueve poetas a los que la famosa antología de Josep-María Castellet canonizó en 1970 como *novísimos*, portavoces de una notable renovación estética².

Propongo en esta ponencia añadir a los criterios de innovación el de un vínculo orgánico que se establece entre la obra en prosa y la obra en verso, vínculo que evocaré en términos generales primero y centrándome en la novela *El estrangulador* luego³.

Inaugurada con *Una educación sentimental*, la obra poética del escritor se compone de:

¹ “*Una educación sentimental*, publicado en 1967, estuvo escrito desde 1963 y sólo por motivos de represión administrativa y de poquedad económica del heroico editor José Batlló, no pudo editarse hasta cuatro años después”, explica el escritor en la posdata a la edición de *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*. Barcelona : Seix Barral, 1986, pág. 277). La publicación fue posible gracias a la generosa amistad de Pere Gimferrer, quien donó parte del Premio Nacional de Literatura concedido por *Arde el mar* (1966).

² *Nueve novísimos poetas españoles* reúne, categorizándolos en *Los Seniors* y *La Coqueluche*, los nombres de Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José María Álvarez por una parte, y de Félix de Azúa, Pedro Gimferrer, Ana María Moix, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero y Leopoldo María Panero por otra parte (Barcelona: Barral, 1970).

³ Manuel Vázquez Montalbán, *El estrangulador*. Barcelona: Mondadori, 1994 (Literatura Mondadori, 20). La novela se mereció el Premio Nacional de la Crítica 1994.

- 1967 [1963] : *Una educación sentimental*
- 1969: *Movimientos sin éxito* (Premio Vizcaya de Poesía)
- 1973: *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*
- 1973: *A la sombra de las muchachas sin flor* (*Poemas del amor y del terror*)
- 1982: *Praga*
- 1986 [1996 y 2000]: *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*⁴
- 1990: *Pero el viajero que huye*
- 1997: *Ciudad*

La producción lírica de Manuel Vázquez Montalbán no es prolífica pero se inscribe con constancia en el curso del tiempo y de la escritura, de manera paralela a las sucesivas mutaciones de la obra novelística. Cada poemario es un hito en una producción dedicada a la tensión entre memoria y deseo, o entre ser íntimo y sujeto socio-histórico. Recorren este conjunto unas obsesiones que vertebran el universo literario del escritor: la inscripción del individuo en una historia y una memoria colectivas, la confiscación de los ideales de la modernidad por poderes fácticos de toda especie, la búsqueda de un imposible Sur metafórico y, consecuentemente, en términos de recepción, la conversión del lector en un investigador extra-textual, a quien le corresponde descifrar el enigma de una historia que lo condena a vivir en sus márgenes⁵.

Los versos libres, escalonados y no rimados, como una proclama de libertad de escritura, aparecen teñidos de la ironía, cuando no el sarcasmo, que caracteriza también la escritura prosaica. A nivel formal, la *for-*

⁴ Este libro-balance tuvo una primera edición en 1986. La de 1996 se tiene que considerar como la versión definitiva, en la medida en que, publicada después de *Pero el viajero que huye*, cierra el ciclo dedicado a las dos grandes tensiones, epónimas del poemario, que estructuran el universo mental y escritural de Vázquez Montalbán. *Ciudad* inaugura una fase más esencialista, a la par que más introspectiva.

⁵ Véase el estudio que propone Manuel Rico en *Memoria, deseo y compasión. Una aproximación a la poesía de Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Mondadori, 2001. Del mismo autor, se puede consultar la edición de *Una educación sentimental* y *Praga*. Madrid: Cátedra, 2001 (Letras hispánicas, 512). Imprescindible queda la lectura magistral de las cinco palabras constitutivas de un verso de *Praga* —“*vida historia rosa tanque herida*”— propuesta por Josep-Maria Castellet en su prólogo a la primera edición de *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*. Barcelona: Seix Barral, 1986.

ma poética se ofrece desde el principio como un constituyente medular de la creación montalbaniana, hasta el punto de marcar su obra narrativa por su presencia misma, notable a simple lectura. A nivel temático, no se da en el escritor barcelonés solución de continuidad alguna entre prosa y poesía. Las modalidades de esta contaminación recíproca se pueden definir en términos de transtextualidad: desde la mera alusión hasta la utilización de un texto poético como motor narrativo (*Tatuaje*), pasando por todos los avatares de la *segunda mano*, para utilizar la afortunada metáfora de Antoine Compagnon⁶.

Los textos de la experimentación subnormal, en los años sesenta y primeros setenta, muestran que Manuel Vázquez Montalbán cultiva lo heterogéneo, desde la voluntad ética y estética de (con)fundir las modalidades de escritura tradicionales. A nivel ético, el escritor se niega a considerar que puedan existir unas formas de expresión nobles, patrimonio de una élite social y/o cultural (la poesía, el ensayo) y otras devaluadas, reservadas para el consumo plebeyo (la canción popular, la paraliteratura). Su labor, tanto o más que la de un *creador*, es la de un *recreador*, que tiende a conferir a cada modalidad expresiva la misma dignidad literaria. A nivel estético, se sitúa consecuentemente en la óptica contemporánea, que algunos llaman posmoderna, y que consiste en dejar de considerar como operatorias las distinciones que enseña la tipología tradicional: la novela, el artículo de prensa, el poema, el sainete teatral, el cuento, la canción popular, el ensayo, la receta de cocina se compenetran y se contaminan.

A este mecanismo de erosión de las fronteras genéricas remite la fecundación semántica de los textos novelescos por textos poéticos. Los ejemplos son múltiples a lo largo de la obra. La figura del protagonista de *Autobiografía del general Franco* (1992) se ilumina en contraposición con las siluetas que pueblan poemas como “Plaza de Oriente” o “Su piel anciana bien cuidada”, incluidos veinte años antes en la sección de los “Poemas del terror” de *A la sombra de las muchachas sin flor*. Idéntico comentario se merece el fenómeno de los textos migrantes, según el cual piezas escritas específicamente para un texto narrativo se ven recogidas en un poemario, provocando que se oigan en él, no sólo sus propias notas armónicas, sino las de la novela de la que provienen originalmente. Tal es el caso para el “Poema de Dardé”, escrito para *Recordando a*

⁶ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.

Dardé (1969), y para el “Poema de Lady Bird” aparecido en *Yo maté a Kennedy* (1972). Ambos textos fueron incluidos en la versión ampliada de *Una educación sentimental*, que se editó en el libro *Memoria y deseo* en 1986. Ambos incitan a leer retrospectivamente las novelas como modalidades de educación sentimental. El efecto también se puede invertir y muchos poemas se aclaran a la lectura del texto en prosa que lo acoge. Ocurre por ejemplo para “Correo sentimental. Respuesta a Enide”, composición difícil incluida en *Movimientos sin éxito* y que se aclara si se coteja con la novela *Erec y Enide*, de publicación mucho más reciente⁷; o también para “Gauguin”, poema de *Una educación sentimental* que sólo cobra su pleno significado a la luz proyectada por un ensayo consagrado al pintor, *Gauguin : la larga huida*⁸.

Ejemplo paradigmático, *El estrangulador* (1994) es una novela literalmente saturada por la escritura poética. El lector se halla en compañía de algunos de los poetas predilectos del escritor barcelonés (desde el autor de letras de canciones Rafael de León hasta Eliot, pasando por Baudelaire y Cocteau), pero también se encuentra con citas pseudo-apócrifas, que constituyen una de las marcas de fábrica de la creación montalbaniana. El escritor practica una forma lúdica de la intertextualidad, *restringida* a su propia escritura. Y el hecho de que el lector sea capaz de identificar las manifestaciones del procedimiento contribuye al desciframiento del sentido. Es productivo distinguir, por ejemplo, en cierta alusión a la seducción de “la muchacha dorada”, la sombra proyectada por una estrofa de “Las huidas”, un poema del libro *A la sombra de las muchachas sin flor*⁹, o, en un grupo de versos sobre la tensión entre olvido y deseo (*Estrangulador* 106), una cita de “Rosa de dos vientos”, poema de *Pero el viajero que huye*, o también, en lo que el protagonista

⁷ Barcelona: Areté, 2002 (o sea 35 años después del poemario). Esta iluminación retrospectiva de los textos, favorecida por las mutaciones de las plasmaciones formales, pone de relieve un rasgo pertinente de la escritura montalbaniana : la existencia de problemáticas de las que el escritor es portador de manera endémica, y que surgen episódicamente con motivo de tal o cual provocación circunstancial, en una relación que se emparenta con una especie de hipertextualidad latente.

⁸ En *Geometría y compasión*, Barcelona, Mondadori, 2003, págs. 23-51. Este texto es de 1991, fecha de su publicación en Francia (Paris: Flohic, 1991 (Musées secrets, 6) pero no tuvo edición española hasta la referida.

⁹ De hecho, este poema también pertenecía a *Una educación sentimental*; su recuperación en el poemario de 1973 contribuye a darle toda su significación.

de la novela presenta como su tango preferido, pág. 124 sq., el eco burlesco de “Homage to tango” incluido en el *Manifiesto subnormal* (1970).

La novela *El estrangulador* (1994)

A pesar de estos horizontes familiares, *El estrangulador* es una novela difícil y exigente, que expresa, mediante las inmóviles peripecias del encierro clínico, una actitud de rebelión frente a todas las formas de opresión que permiten sojuzgar al individuo. Protagonizado por un inolvidable personaje de fontanero asesino en serie, es un texto *subversivo* que aboga por la construcción de una *ciudad* que pudiera ser “ese lugar del que no se quiera regresar”¹⁰.

Esta postura rebelde se erige al filo de los capítulos y en conformidad con la dualidad esquizofrénica del protagonista, en un esquema estructurador que determina no sólo la distribución binaria de las peripecias, sino la naturaleza dual de varios recursos compositivos de la novela. Presentaré rápidamente las figuras más productivas de la dualidad: el dualismo morfológico de la novela, el dualismo genérico novela/ensayo, y el dualismo actancial escritor/personaje.

Dualismo morfológico: dos partes

La novela consta de dos partes, enunciadas por quien se presenta en la primera parte como el verdadero estrangulador de Boston, Albert DeSalvo, y confiesa en la segunda ser Albert Cerrato, un autista mitómano. La onomástica –un solo nombre, dos apellidos– juega con la dialéctica identidad vs alteridad. Este juego tiene un eco literario en algunos indicios paratextuales: el título de la primera parte, *Retrato del estrangulador adolescente*, remite al *Portrait of the artist as a young man* (1916), de James Joyce, mientras que el de la segunda, *Retrato del estrangulador seriamente enfermo* remeda el *Diario del artista seriamente enfermo* (1974) de Jaime Gil de Biedma. Los dos textos de referencia abogan por la creación artística como vía de escape al determinismo o al encierro familiar y social.

¹⁰ El artesano fontanero recluso es, en los términos acertados de Miguel Riera, un esteta : “Un artista que convierte el asesinato en una *instalación* propia del arte postconceptual. Un asesino posmoderno. El sarcasmo de Vázquez Montalbán abunda en detalles de ese tipo, poniendo en cuestión reiteradamente todas las vertientes de la cultura posmoderna; una cultura que permite la *instalación* como forma de comunicación artística, y en la que también pueden instalarse asesinos y retretes” (Riera 1994)

Esta dualidad estructural refleja la configuración mental bipartita del protagonista, e informa el relato en cualquiera de sus implicaciones: ¿Estamos en Boston o en Barcelona? ¿quién protagoniza la novela, DeSalvo o Cerrato? Es un psicópata o una víctima? ¿Un impostor o un soñador? ¿Puede el hombre ser otra cosa para el hombre que un lobo o un loco? ¿Puede el lenguaje ser algo más que la sombra de la realidad? Etc.

En el terreno abonado de dichos interrogantes florece una serie de alternativas que estructuran la confesión del protagonista : ficción vs realidad, historia vs psicoanálisis, Marat vs Sade, geometría vs compasión, memoria vs deseo. Y la novela cobra entonces la dimensión de una parábola, sobre el individualismo, el aislamiento, la pérdida de valores, la mutación de las sociedades contemporáneas, el descrédito de los grandes relatos explicativos, el sueño o el recuerdo como refugios.

Dualismo genérico: novela y ensayo

La intriga de la novela es clara: el personaje del estrangulador somete al lector a una letanía de ejecuciones truculentas, convirtiendo el relato en un avatar de ficción policiaca; el *serial killer* retratado en la primera parte se metamorfosea en la segunda parte en un autista cuya confesión pone en tela de juicio sus propias hazañas asesinas.

Novela a priori, *El estrangulador* afirma paralelamente su densidad erudita: casi todos los micro-relatos que generan cada asesinato y su desmentido sirven de soporte a una especie de eflorescencia digresiva, reivindicada por el protagonista: “Mis digresiones cultas siempre han puesto nerviosos a mis interlocutores y ahora suelo extremarlas ante los psiquiatras penitenciarios [...]” (*Estrangulador*: 15). La digresión opera tanto a nivel de la diégesis, en la que tiene valor de medio de defensa del protagonista frente al poder médico, como a nivel del relato, en el que y contra el que se ofrece como modalidad de escritura alternativa. La beligerancia se resuelve a favor de la digresión, que cobra más importancia que el trozo narrativo que la motiva y permite que el estrangulador emita virulentas diatribas contra el estado del mundo contemporáneo. Así se cumple la verdadera función de un texto que resulta ser tanto o más un ensayo político que una novela.

Un comentario análogo se merece la relación que se establece entre ambos textos, relato y digresión, y las notas a pie de página. El texto está en efecto plagado de notas, con las que recalca su duplicidad genérica, en conformidad con la voluntad de DeSalvo, quien afirma a la vez el carác-

ter autógrafo del texto (diario íntimo, dietario, confesión) y su hibridez constitutiva, que le permite abrir amplios horizontes dialógicos y críticos.

Un ejemplo entre varios: en el capítulo 6 de la primera parte DeSalvo se lanza en una digresión que tiene por objeto el simbolismo de la cerbatana en la mitología maya. Pero motiva una nota de más alcance que evoca los estragos provocados por los sistemas de pensamiento cristiano-capitalista o cristiano-comunista sobre las civilizaciones indígenas, y pone de relieve el papel de la rebelión de Chiapas, en 1994, en el proceso de reconocimiento de los derechos de los indios.

Se entiende perfectamente, entonces, que el protagonista ponga en la picota a los psiquiatras que se obstinan en reducir a un caso de esquizofrenia lo que es un caso de crisis histórica del sujeto: “me reducen a la condición de asesino de mí mismo, atraído por la digresión de matar a los otros” (*Estrangulador* 43). La fórmula es una de las claves del texto: induce a invertir los términos de la relación binaria y a considerar el relato de los asesinatos como una digresión con respecto a la reflexión sociológica o socio-histórica que lo acompaña. De manera homóloga a la poesía, el discurso ensayístico es un espacio de libertad.

Dualismo actancial: el estrangulador y el escritor

De acuerdo con el propósito de la novela, el escenario de los crímenes del estrangulador, Boston, es una metáfora:

[...] Boston es el mundo, este mundo actual que es un mundo austrohúngaro, un imperio caído y sin aparente finalidad, percibido por Cerrato desde la descomposición del yo burgués, la misma descomposición que en Klimt fecundó creatividad y en Cerrato locura y maldad imaginaria (*Estrangulador* 258).

Es llamativa por otra parte la abundancia de los comentarios que convierten Boston en la proyección, o la imagen fantasmada de Barcelona, una ciudad absolutamente central en la creación montalbaniana¹¹; valga como ejemplo esta alusión indignada a una de las vitrinas de la posmodernidad:

[...] la reforma urbana de Boston con motivo de los Juegos Olímpicos había significado el derrumbe del barrio de las putas ostensibles y pobres (*Estrangulador* 193).

¹¹ Cf. “El barcelonismo se me supone [...] porque toda mi literatura está hecha desde la barcelonía del espacio que comparto y del tiempo que he vivido.” (*Barcelonas* 1987: 7)

O también la evocación, más intimista, de:

[...] aquella compañera de juegos de los anocheceres en la plaza de fuente con estatua de santa, martirizada por el procedimiento de cortarles las tetas (*Estrangulador* 63 sq.).

Transparente alusión a la plaza del Padró, dominada por la estatua de Santa Eulalia, en el corazón del barrio del Raval donde transcurrió la infancia del escritor. Y valga para terminar la divertida lista de especialidades culinarias de Boston que culmina con “el indispensable pan con tomate, sin el cual los bostonianos no sabríamos comer” (*Estrangulador* 173).

Se recalca así irónicamente una dimensión personal: la mayor parte de las notaciones que superponen Barcelona a Boston atribuyen al personaje del estrangulador muchos de los rasgos que se suelen llamar biografemas, es decir detalles sacados de la biografía del autor. Se pueden identificar, entre otros: las precisiones socio-históricas sobre el barrio del Padró, barrio de vencidos de la guerra civil en los años 40 y de inmigrantes en los años 50, del que Manuel Vázquez Montalbán dice en otro texto que “le sobraba a la burguesía”, y cuyos habitantes apenas se atreven a salvar la frontera (*Estrangulador* 37, 82, 99); la repetida definición del protagonista como un niño de balcones, desde donde contempla el espectáculo de la calle (*Estrangulador* 31, 34, 37, 58, 64); las precisiones sobre la instalación de la familia en el barrio medio siglo antes (*Estrangulador* 34), el oficio de modista de la madre (*Estrangulador* 34), la posesión de un coche de lujo de marca inglesa¹².

El conjunto así constituido puede ponerse en relación con una de las facetas de la intertextualidad abundante que impregna el texto: las frecuentes referencias al universo literario carvalhiano. El lector experimenta un placer de iniciado al entender la alusión al personaje del adolescente sensible, o de la muchacha dorada, a resituar el pseudo proverbio latín “Navegar es necesario, vivir no lo es”, o a identificar la novela donde ya se produjo un asesinato con botella de champán como el que comete el estrangulador. Numerosas son las alusiones que contribuyen a convertir al estrangulador en un personaje carvalhiano, cuando no en una especie

¹² Es de notar que con motivo de dicho coche el escritor se designa de forma explícita y sarcástica: “[...] un Jaguar Sovereign propiedad de uno de los líderes intelectuales de la fracción de ecomarxistas catastrofistas que cobra cinco mil dólares por cada conferencia contra la irracionalidad del sistema capitalista e incluso siete mil si la entidad bancaria que le contrata es de las más poderosas (*Estrangulador* 233).”

de Carvalho que estaría llevando sus propias características a sus últimas consecuencias¹³.

De manera más fundamental, hace falta interrogarse sobre el significado de la resurgencia en la novela de preocupaciones atribuidas al estrangulador cuando se sabe que son fundamentalmente las del escritor. Por ejemplo esta confesión de Cerrato:

Me gustaría, Alma, regresar a nuestro ámbito para matar definitivamente los recuerdos y recobrar la vida, detrás incluso de los rostros que se interferían como un paisaje humano demasiado convencional. Del fondo de un océano horroroso, cruelmente oscuro, suben las submarinas voces de los ahogados, de los muertos que sólo yo recuerdo [...] (*Estrangulador* 199 sq.)

Declaración espléndida, porque permite ver cómo los lenguajes poéticos y prosaicos se iluminan recíprocamente. La cita vincula de manera compleja varios textos. Por una parte el olvido de los seres desaparecidos se toma de un poema de Salvador Espriu, citado como epígrafe de *Una educación sentimental*: “Pero ara és la nit / i he quedat solitari / a la casa dels morts / que nomès jo recordo.” Es una de las obsesiones primordiales del escritor y vuelve como un estribillo en su obra. Por otra parte, la expresión del vínculo entre *recuerdos* y *vida*, variante de la tensión entre memoria y deseo, es una prosificación del principio de un poema titulado “La ciudad”, que es una pieza esencial de la obra. En efecto, articula las dos partes de la novela (*Estrangulador* 146-149), y resulta ser, con algunas leves modificaciones, uno de los componentes de *Ciudad*, el último poemario de Manuel Vázquez Montalbán¹⁴. O sea que cuando DeSalvo reivindica “mi poema, inédito, *La ciudad*” (*Estrangulador* 146), dice media verdad y media mentira: el poemario *Ciudad* sólo quedará inédito has-

¹³ Un Carvalho asesino en serie, de alguna manera... Esta inversión de la relación entre verdugo y víctima, que puede interpretarse como un avatar de la subversión, ocurre en *El hombre de mi vida*, publicado en 2000.

¹⁴ El libro tiene estatuto específico, en la medida en que con él empezaba, por aquella fecha, un nuevo ciclo poético, llamado a concretar las orientaciones hacia una obra más reflexiva y esencialista que aportaba el poemario anterior, de 1990, *Pero el viajero que huye*. Como lo subraya una nota del autor, y lo confirman las sucesivas ediciones de *Poesía completa*, así se cerraba un ciclo de escritura dedicado a la metabolización de los materiales de la experiencia, ciclo colocado bajo el signo de *Memoria y deseo*. Sobre la obra poética del escritor, véase Manuel Rico, *Memoria, deseo y compasión. Un aproximación a la poesía de Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona, Mondadori, 2001.

ta 1997, pero no es de DeSalvo, sino de Vázquez Montalbán, y asistimos así a una modalidad de delegación de la voz del autor a su personaje.

De “La ciudad” a *Ciudad*

Ciudad es un poema unitario, compuesto de siete piezas numeradas de uno a siete, como los siete días de la semana o las siete etapas necesarias para completar la reconstitución de una ciudad de la que no se percibe de inmediato la naturaleza última. El recorrido conforma una ciudad más bien mental, ya desprovista de los referentes explícitos que caracterizaban la etapa anterior (*Praga*). La construcción también es la del propio texto *Ciudad*, acabado en la séptima estación, punto de llegada de una trayectoria de doble dimensión: existencial y literaria. El conjunto se presenta como la crónica poetizada de una vida, itinerario vital más bien desolador que pasa por etapas lógicas o tópicas (como la fascinación inaugural, el obligado acatamiento a las realidades generadas por el poder, o la pérdida de la inocencia y la esperanza) y lleva a un naufragio final que simboliza la destrucción por los “bárbaros” de todo asomo de utopía. El poemario *Ciudad* dibuja un trayecto que termina en un imaginario domingo metafórico en el que el poeta contempla impotente lo que queda del paisaje al que ha regresado:

no quedó piedra sobre piedra cuando los bárbaros
decidieron destruir cualquier paisaje que proclamara
¡SUBVERSIÓN!

Este sentimiento de un implacable fracaso no es absolutamente nuevo en Manuel Vázquez Montalbán, ni nace *ex nihilo* cuando la publicación del poemario *Ciudad*. La etapa o derrota final, ya la expresa el poema originario, el de la novela, titulado “La ciudad”. De hecho, el propio autor confiesa en un “A manera de epílogo” a la obra que la idea de la misma nació unos treinta años antes:

[...] al final de la década de los sesenta, José Agustín Goytisolo me encargó un poema glosa de la metafísica arquitectónica de Ricardo Bofill, en aquel momento empeñado en hacer realidad *La ciudad en el espacio*. Yo escribí un poema sobre una ciudad y al acabarlo me di cuenta de que estaba dedicado a la ciudad de la Memoria,

prueba evidente de que ya había cumplido treinta años, la edad en que termina la inocencia y se construye la memoria como una novela interiorizada (*Ciudad* 51)¹⁵.

Entre otras informaciones preciosas, este breve texto atestigua la existencia de un poema primigenio, su papel germinal en la elaboración del poemario *Ciudad* y su importancia en la economía de la novela *El estrangulador*. Desde el punto de vista estructural, es obvia la importancia del poema como núcleo de la novela, en la que se cita varias veces:

- un fragmento de 17 versos en el cap. 1/11, 72
- íntegro (92 versos) en el cap. 1/24, 146-149
- glosado en el informe psiquiátrico final sobre Cerrato, cap. 2/15, 257 sq.
- insertado en la carta que Cerrato dirige a Alma, cap. 2/8, 199
- aflora en la prosa confesional del mismo, cap. 2/12, 223 sq
- satura el final de la novela, cuyo texto de hecho invade por completo, cap. 14, 267

“La ciudad” elabora un imaginario de inspiración eliotiana, con “un montón de imágenes rotas sobre el que cae el sol” (*Movimientos sin éxito*). La ciudad que evoca el poema, privilegiando la compasión en detrimento de la geometría, es, de la misma manera que el autismo, mucho más que un refugio contra lo exterior: como lo apunta el estrangulador, “la poesía es una peligrosa arma de futuro, ya que sólo puede apostar por futuros perfectos y los futuros son, por naturaleza, imperfectos” (*Estrangulador* 188).

“La ciudad” permite conectar la novela con el último poema del ciclo anterior, “Definitivamente nada quedó de abril”, de *Pero el viajero que huye*, que expresa la pérdida de los sueños emancipadores de la juventud y la derrota de los ideales modernos de los antepasados. “La ciudad” expresa una convicción fundamental del autor: al final de una existencia de sueños y renunciaciones, de deseos insatisfechos y de combates fracasados.

¹⁵ Prosigue el autor: “Muchos años después, este poema fue el referente obsesivo de mi novela *El Estrangulador* y el convocante recurrente de este libro, *Ciudad*, que versa sobre las ciudades del cuerpo, del alma, de la memoria personal, terrestre, la memoria original de la materia en el tiempo, de la ciudad de la Historia, sin que dejara de sonar nunca una canción de Glenn Miller *Canta el petirrojo en diciembre...* que alguna vez escuché de niño en una ciudad donde habitan muertos que sólo yo recuerdo y que ya aparecía en mis poemas primeros de *Una educación sentimental* como la melodía que acompañó algún instante desvelador. Mi Rosebud.”

dos, después del ineluctable movimiento de huida a los mares de todos los sures reales y metafóricos, sólo hay una ciudad a la que se puede volver, una ciudad interior, construcción verbal, último y único refugio contra el desencanto y la muerte: la ciudad de la memoria. Este es exactamente el recorrido que efectúa el protagonista de *El estrangulador*, entre una locura reivindicada como virus subversivo del orden burgués y una demencia resignada a no manifestarse ya sino de manera autística, mediante el refugio en el solipsismo más radical. “En el fondo, comenta Manuel Vázquez Montalbán, el único lugar donde se encuentra auténticamente liberado es cuando retorna a esa ciudad de la memoria, en la que se refugia [...]”¹⁶.

A su vez, la novela tematiza el fin de la esperanza, la victoria del escepticismo; en este conjunto, que funciona como metáfora de la barbarie del siglo XX, como exploración de las ruinas (políticas, ideológicas, existenciales) que ha dejado la caída del muro de Berlín a finales de los 80, las afinidades semánticas entre el poema y la novela se apoyan en una serie de analogías: “La ciudad” es un poema anárquico, hecho de yuxtaposiciones, asociaciones de ideas y reminiscencias intertextuales, y de léxico polisémico; *El estrangulador* es una novela anárquica, de argumento desestructurado, que rechaza la linealidad narrativa, y ofrece una pluralidad de significados. Ambos textos responden a una visión fragmentaria, caótica, del poco inteligible universo de fin de siglo; ambos alimentan un significado profundo que consiste en avivar el recuerdo de la ciudad destruida y mostrar que es la fuente, el núcleo primigenio, el último refugio en un mundo amenazado por la barbarie, carente ya de referentes colectivos, en un Occidente vencido por la desmemoria y el individualismo.

Conclusión

El estrangulador y su creador expresan o comparten una misma utopía : la voluntad de refugiarse en un lugar que sea un remanso de paz contra las afrentas o vejaciones que impone el mundo: “Hay viajeros que regresan a sus barrios / para matar recuerdos y recobrar la vida [...]”.

¹⁶ Georges Tyras, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada, Zoela, 2003, pág. 182. El escritor puntualiza, pág. 180: “La memoria es una falsificación de la realidad, pero es un lugar seguro, donde pueden cumplirse todos tus deseos. En *El estrangulador*, esta aparente contradicción fue la que me llevó a utilizar el poema del refugio en la ciudad de la memoria [...]”.

Este sur metafórico, este lugar del que no se quisiera regresar, es una ciudad, de naturaleza mental, la ciudad de la memoria, la ciudad de la infancia, acaso la ciudad de la placenta, único marco en el que se pueden cumplir los deseos.

Quizá a este punto que el protagonista y el escritor tienen en común se deba atribuir lo que es el primer y último guiño del libro : la curiosa dedicatoria imitada de Klimt, quien dedicaba uno de sus desnudos “A mis críticos”. *El estrangulador* en efecto está dedicado “A mis víctimas”. Las del estrangulador, por supuesto. Pero también, por las consabidas reglas de funcionamiento del paratexto, al que pertenece la dedicatoria, las del autor. Si Manuel Vázquez Montalbán reivindica el estatuto del verdugo, es que se considera también como una víctima. Cualquier relación de este tipo es perfectamente reversible, y la reclusión es el marco privilegiado de la reversibilidad.

De ahí la fuerza impactante del desenlace de la novela, que vuelve a citar el poema “La Ciudad”, al final de una última y desgarradora confesión del estrangulador, quien ha encontrado el refugio más extremo: el autismo detrás de los muros carcelarios, un autismo estremecedor que sólo encuentra acogida en el único espacio donde la memoria puede sobreponerse al acoso de la razón inquisitorial del presente: el imaginario, o la literatura. Esta versión aporta a los últimos versos del poema unas leves pero muy necesarias y significativas modificaciones:

A esa ciudad, Alma, yo volvería como un indiano próspero, casado contigo, la muchacha más dorada del *non plus ultra*, enriquecido náufrago en el Mar de la Tranquilidad, volvería como un pájaro furtivo a picotear en los escombros de nuestra ciudad imaginaria... era tan hermosa... era tan hermosa... era tan hermosa... relatan los cronistas, que fue destruida para no quedar piedra sobre piedra cuando los bárbaros decidieron construir paisajes artificiales. Para siempre a salvo de la acechanza de la SUBVERSIÓN (*Estrangulador* 267)¹⁷.

¹⁷ El trozo empieza de la manera siguiente: “Yo quiero una muerte que deje vivir, pérdida azotea, entre el sur y la mar, entre el norte y la tierra, laberintos de hierro, lunes de guardar. Destruídas incluso las ruinas, nuestras ruinas, Alma, pediremos que construyan ciudades falsificadas donde palpar atardeceres de senos que esperarán mis manos, donde las muchachas quieran jugar a perseguir crepúsculos en los techos atravesados por el coleccionista de muertas ciudades de la memoria o la piedra... la piedra fálica e implacable del hombre acostumbrado a no hablar, siquiera a decir buenos días en la puerta de los ascensores, que nunca conducen a pisos que no existen...” (*ibid.*)

Subversión. Palabra clave de la novela y del poema, palabra clave de la literatura y de la modernidad. Quizá la única palabra capaz de acabar con el discurso de los cautivos de toda clase, con todas las clases de discursos cautivos. *El estrangulador*, y *Ciudad*, son textos subversivos que hay que escuchar atentamente porque son himnos a la libertad.

Bibliografía

Obras de Manuel Vázquez Montalbán

- _____. *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*. Barcelona: Seix Barral, 1986
- _____. *Barcelonas*. Barcelona: Ampúries, 1987
- _____. *Gauguin. La longue fuite*: Paris, Flohic éditions (Musées secrets, 6), 1991.
- _____. *El estrangulador*. Barcelona: Mondadori (Literatura Mondadori, 20), 1994.
- _____. *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1996
- _____. *Ciudad*. Madrid: Visor, 1997.
- _____. *El hombre de mi vida*. Barcelona: Planeta, 2000.
- _____. *Erec y Enide*. Barcelona: Areté, 2002.
- _____. *Geometría y compasión*, Barcelona: Mondadori, 2003.

Otros textos

- Castellet, José María [ed.]. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral, 1970.
- _____. “Prólogo”, Manuel Vázquez Montalbán. *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- Compagnon Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- Rico Manuel [ed.]. Manuel Vázquez Montalbán. *Una educación sentimental y Praga*. Madrid: Cátedra (Letras hispánicas, 512), 2001.
- _____. *Memoria, deseo y compasión. Una aproximación a la poesía de Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Mondadori, 2001.
- Riera Miguel. “Geometría contra compasión”, *Quimera*, 129 (1994): 52-56.
- Tyras Georges. *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zoela, 2003.

Con sangre en las manos. La construcción de la novela negra española y mexicana a partir de dos antihéroes sangrientos: Pepe Carvalho y Filiberto García

JAFET ISRAEL LARA

El estudio de la serie protagonizada por Pepe Carvalho es trascendental para comprender el desarrollo de una novela negra que sacó del letargo a las literaturas policíacas españolas:

Part of the normalization process was what many have referred to as a “boom” in Spanish detective fiction from the mid-seventies to the mid-eighties. While Spanish readers as a whole were turning toward homegrown writers, Spanish mystery readers, who had long been accustomed to works imported from France, Britain and the U.S., had very few mystery writers of quality to turn to in the Spanish context. Then along came Pepe Carvalho, whose appearance in *Tatuaje* initiated the so-called boob in Spanish mystery writing (O'Donnell 138).¹

El propósito de esta investigación no es centrarse en el estudio de *Tatuaje* (1974) la primera novela de la serie policíaca protagonizada por Pepe Carvalho, sino en ahondar en *Yo maté a Kennedy* (1972), la proto-historia carvalhesca que en más de una ocasión es olvidada y sin la cual es imposible comprender a Pepe Carvalho, ya que el ayer es un elemento intrínseco al detective privado y a su comportamiento aparentemente contradictorio. Pero aún más.

Este estudio se enfoca hacia la comparación entre Carvalho y su colega mexicano Filiberto García, protagonista de *El complot mongol* (1969) y personaje clave para la evolución del neopolicia mexicano que surgió en los setenta e inició la lenta reconfiguración de una novela policíaca mexicana clásica. Una novela que influyó notablemente en la obra de

¹ Parte del proceso de normalización fue lo que se ha denominado como el “boom” en la novela policíaca española que se dio de mediados de la década de los setenta a mediados de los ochenta. Mientras los lectores españoles fijaron la mirada en los autores de su país, aquellos que leían textos de misterio estaban acostumbrados a novelas importadas de Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos, ya que habían muy pocos escritores españoles de misterio de calidad. Entonces llegó Pepe Carvalho, cuya aparición en *Tatuaje* inició el llamado boom de la literatura de misterio en la literatura española. La traducción es nuestra.

Paco Ignacio Taibo II, Rafael Ramírez Heredia, Mariano Flores Castro y Elmer Mendoza, entre otros.

Al realizar un estudio comparativo de los programas narrativos dentro del recorrido narrativo de ambos personajes se dejará constancia de un hecho innegable. La novela negra española y la mexicana encuentran sus raíces en dos investigadores contradictorios, con un pasado convulso y con las manos manchadas de sangre, pero también críticos hacia las revoluciones que defendieron y los defraudaron.

El primer paso para observar esta oscura paradoja es el rastreo biográfico de ambos personajes, el cual se torna complicado en el caso de Pepe Carvalho debido a la propia complejidad narrativa planteada por Vázquez Montalbán en *Yo maté a Kennedy*, pero también a la necesidad de recurrir a un ejercicio intertextual con otras novelas de la serie protagonizada por el detective gallego.

La construcción de la identidad en el pasado. Revolucionarios, espías y asesinos

Una de las grandes dudas que suscita Pepe Carvalho es su identidad, ¿quién es realmente? La primera alusión sobre él se ofrece en una charla entre Jacqueline Kennedy y el guardaespaldas protagonista de *Yo maté a Kennedy*. En ella se deja constancia de una peligrosidad que se magnifica al relacionarlo con la misteriosa Bacterioon: “¿Cómo entra en contacto Pepe Carvalho con Bacterioon? [...]” (Vázquez Montalbán 34).

Para Edgar Hoover, Carvalho es un gallego que no representa mayor peligro, ya que es “un buen profesional del crimen, pero no por ello deja de ser lo más parecido a un puertorriqueño” (27). El todopoderoso director del FBI deja entrever que ni el gallego ni Bacterioon existen: son rumores de complots internacionales. Sin embargo, Carvalho es muy real. Es precisamente esa inmaterialización corpórea y su puesta en escena fantasmal la principal arma de Carvalho:

Ninguna descripción de Pepe Carvalho coincide con la anterior y ya no queda ninguna esperanza de que pueda coincidir con la ulterior. En La Paz, tras el atentado contra Paz Estensoro, Carvalho era un hombre alto, aquilino, muy moreno, de ojos magnéticos. En Siria, después de la última intentona del Baas, Carvalho es un oscuro, pequeño hombre calvo con lentes bifocales. En Kenya sería un tragasables rubio panocha. Todos los informes sobre él son muy secretos, pero también muy inútiles [...] Con él llega la muerte, silba y se lleva las vidas inmantadas (34-35).

La segunda identidad de Carvalho permanece oculta bajo el anonimato del narrador autodiegético de *Yo maté a Kennedy*, uno de los agentes del servicio secreto norteamericano encargado de la seguridad del presidente Kennedy y de su familia.

Un guardaespaldas que es también un agente de la CIA, tal y como él mismo confiesa: “[...] Morrison, mi inmediato superior, es de la misma opinión. Pero Hoover, que no nos puede tragar a los de la CIA se empeña en la búsqueda del cuerpo” (34).

Es más allá de *Yo maté a Kennedy*, en las historias que Pepe Carvalho protagonizará a partir de *Tatuaje*, cuando el ex-espía, convertido en detective privado en Barcelona, revela su convulso pasado.

En *Asesinato en el Comité Central* (1981) se conoce que fue un preso político por sus ideas comunistas, sin olvidar su pasado en la CIA: “[...] Casi me había olvidado de que en cierta ocasión fui comunista. Como había olvidado también que trabajé en la CIA durante cuatro años. ¿Conocían este dato?” (Vázquez Montalbán 29).

Un pasado ambiguo y paradójico, tal y como se señala en el *Balneario* (1986): “Es usted un tipo curioso, Carvalho, refleja en sí mismo el dramatismo de nuestro tiempo, ese bandazo del Partido Comunista a la CIA” (Vázquez Montalbán 170).

El detective intenta justificar en *La soledad del manager* (1977) su paradoja ideológica, aunque nunca ofrece una respuesta clara a ese interrogante: “Empecé dando clases de castellano [en Estados Unidos] sin saber qué era la CIA y luego me divertí el juego” (Vázquez Montalbán 53).

Una labor en la CIA que en *El premio* (1996) se orienta hacia actividades desestabilizadoras de gobiernos de izquierda, como es el caso de su viaje a la República Dominicana, aunque es en *Los pájaros de Bangkok* (1983) en donde el detective privado resume su sangriento pasado: “Estas manos son manos asesinas. He sido agente de la CIA y he matado todo lo que podido” (Vázquez Montalbán 115).

En contraparte al ex comunista reconvertido en agente de la CIA que trabaja en la vigilancia de la seguridad del presidente de Estados Unidos, se encuentra Filiberto García, un personaje cuyos antecedentes se reducen al mundo ficcional de *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal.

García es un veterano de la Revolución mexicana, tal y como el mismo confiesa: “En la Revolución era otra cosa, pero entonces yo era un

muchacho. Asistente de mi General Marchena, uno de tantos generales” (Bernal 9).

El mexicano es un hombre de armas que formó parte de la policía, pero al tener una gran experiencia matando gente fue reclutado por la Dirección de Investigaciones Políticas y Sociales, la policía secreta, el brazo policial más temible del aparato de seguridad mexicano. Una actividad que se traduce en una muestra de su lealtad al gobierno:

– Yo creo, García, que usted es un hombre leal a su gobierno y a México. Estuvo en la revolución con el general Marchena y luego, después de aquel incidente con la mujer, ingresó en la policía del estado de San Luis Potosí. Cuando el general Cedillo se levantó en armas, usted estuvo en su contra. Ayudó al Gobierno federal en el asunto de Tabasco y en algunas otras cosas. Ha trabajado bien en la limpieza de la frontera y su labor fue buena cuando los cubanos pusieron ese cuartel secreto (Bernal 6).

No obstante, García no es un agente secreto como Carvalho. Es una herramienta de represión que ejecuta a los opositores políticos, tal y como él mismo lo confiesa: “[...] Yo solo soy pistolero profesional, matón a sueldo de la policía [...]” (34).

A diferencia de Pepe Carvalho, Filiberto García no tiene una ideología política definida. Él simplemente realiza sus actividades bajo el cobijo de la jerarquía militar en la que solo se cumplen órdenes, sin poner ninguna clase de excusa, tal y como se observa en la reunión secreta que tiene con el ministro del interior de México:

–Sin embargo hay una cosa que no queda clara en su expediente. No se habla de sus simpatías o sus intereses políticos. ¿Simpatiza con el comunismo internacional?
–No.
–¿Tiene fuertes sentimientos antinorteamericanos?
–Yo cumplo órdenes.
–Pero debe tener alguna filias y algunas fobias.
–Digo, algunas simpatías o antipatías en el orden político.
–Cumplo las órdenes que se me dan (7).

De este modo, el conflicto armado en México y la posterior represión estatal determinan la identidad de un policía-sicario que solo responde a una estructurada jerarquía que le permite evadirse de cualquier juicio moral.

Aunque Carvalho y García son instrumentos de represión estatal orientados a actividades encubiertas y asesinatos, existen serias diferencias en el espacio de sus actividades. Carvalho actúa generalmente en el

extranjero, mientras que García lo hace en México. Estas diferencias se acentúan en su propia formación como agentes represores.

Carvalho es un espía y asesino profesional que aprendió a matar gracias a las clases impartidas en la escuela de la CIA dirigida por el veterano agente Phileas Wonderful:

Aprender a matar fue lo más difícil. Las vacilaciones decía el profesor, generalmente, no preceden de una repugnancia natural, sino cultural [...] Primero matábamos peles, perfectas reproducciones humanas. Les dábamos nombres humanos. Convivíamos con ellos. Nos inyectaban drogas del afecto, les teníamos aprecio. De pronto nos llegaba la orden de matanza en una clave codificada: cada signo traducía un ademán (Vázquez Montalbán 14, 16)

García aprendió a matar para sobrevivir. Primero durante la Revolución mexicana y después durante la postguerra revolucionaria. Es un pistolero que se ha vuelto profesional con el paso del tiempo en un proceso de enseñanza distinto al del estudiante a espía y asesino Pepe Carvalho:

Y el gringo usa revólver treinta y ocho especial de la policía. Tal vez porque son expertos. Saben judo, karate y estrangular con cordones de seda [...] A nosotros en México no nos enseñan todos esos primores. A nosotros sólo nos enseñan a matar. Y tal vez ni eso. Nos contratan porque ya sabemos matar. No somos expertos, sino aficionados (Bernal 68)

Aunque su formación como asesinos es distinta, es evidente que el pasado de ambos personajes resulta ser similar dado que ambos responden a prerrogativas represoras estatales. Este es solo el primer paso ante el descubrimiento de que Carvalho y García, en los que se sustenta el origen de la novela negra española y la mexicana, tienen las manos manchadas de sangre.

La violencia de estos dos personajes responde a factores de supervivencia frente al desencanto de sus revoluciones que, de cierto modo, han contribuido a sus frustraciones personales y que tendrán influencia en sus programas narrativos que los llevarán a un final no del todo planificado.

El desencanto revolucionario del pasado

La visión que ofrece Vázquez Montalbán en *Yo maté a Kennedy* es la de la crítica mordaz hacia la burguesía norteamericana de esos primeros

años de la segunda mitad del siglo XX. Un mundo de ensueño en donde la familia presidencial descansaba plácidamente:

Sobre el césped, la familia Kennedy comía emparedados. Atardecía. Las aguas de la piscina recuperaban una falseada tranquilidad bajos las sombras grises. Un criado negro pescaba hojas muertas y flotantes. Robert Kennedy hacía la vertical y sus dos hijos mayores le imitaban [...] John Fitzgerald Kennedy fumaba una larguísima pipa de la paz subido a la copa de un castaño de Indias (Vázquez Montalbán 4).

En esas descripciones idílicas, Vázquez Montalbán encuentra la mejor oportunidad para delinear su visión de una sociedad norteamericana que descansa, mientras en Vietnam, bajo las órdenes directas del presidente/rey, llegan fuerzas especiales norteamericanas junto con un contingente de más de 16 mil hombres. Un Kennedy que incrementó los gastos de defensa un 20% y que duplicó el número de cabezas nucleares y de submarinos estratégicos (Múgica 68).

Una visión que también posee Rafael Bernal en su crítica hacia la nueva burguesía que ha tomado las riendas de México queriendo construir otro país: edificios comerciales, complejos urbanos, plazas de toros, áreas industriales, complejos turísticos, hoteles, mansiones y lujosas villas van apareciendo rápidamente por el país (Novo 731).

Una burguesía mexicana con excesivos gustos europeizados: “¿Usted es existencialista? ¿Le gusta el arte figurativo? Le deben gustar los calendarios de la Casa Galas. ¿Y qué de malo tiene los calendarios de la Casa Galas” (Bernal 11-12).

Yo maté a Kennedy y *El complot mongol* ofrecen una visión crítica de la burguesía así como una autocrítica del marxismo y la Revolución mexicana, del dogmatismo de los correligionarios comunistas y del abuso por parte de los herederos de la Revolución.

Por un lado, se aprecia al comunista que ironiza y crítica despiadadamente las interferencias del fanatizado marxismo-leninismo en el ámbito más íntimo del ser humano: la familia (Moya Bedoya 29). Muriel, la esposa de Pepe Carvalho, es la perfecta marxista que encuentra conspiraciones por todos lados, pero sobre todo en su marido, un pequeño burgués infectado por la mecánica laboral capitalista:

Yo estaba esclavizado por mis relaciones de producción de intelectual, productor individual, con remuneración a destajo, lo que me impedía una mínima comprensión de la realidad a partir de una conciencia de clase [...] Durante todo aquel tiempo no había manifestado sus profundas insatisfacciones porque esperaba que una adecuada re-

educación, un programa de sanas lecturas y compañías podían ayudarme a superar o, al menos a ser consciente, de la alienación padecida por la mecánica de mi trabajo (Vázquez Montalbán 86)

A esa irrupción del marxismo como elemento que desgaja a la esencia misma de la sociedad, la familia, provocando el amargo divorcio del protagonista, se le une el aspecto más dogmático e intolerante del comunismo: la imposición de valores sociales y de la educación de los hijos.

Si Carvalho no supera su enajenación burguesa a través de todo un programa educativo de lecturas marxistas, su hija será confiada a un miembro diligente y consciente del partido comunista que la educará bajo los preceptos del partido. Pero no solo eso. Según Muriel, Pepe debe abandonar cualquier apelación a la patria potestad:

Por todo ello me rogaba que atendiera a razones, que no creara sucios problemas legales, pues de todos es sabido y reconocido que el Derecho es una superestructura en conexión con los intereses de la clase dominante y que, en definitiva, todas las prerrogativas de la patria potestad eran consecuencia de la solapada conspiración para que la jerarquización familiar respondiera a la jerarquización parafeudal de un sistema parafascista (87).

La irrupción de la política en el orden doméstico y la politización de este último son motivo de una ácida crítica de Vázquez Montalbán que pulveriza los dogmas comunistas reflejados en Muriel, los cuales demuestran la incapacidad del comunismo a negociar inteligentemente con realidades fácticas (Moya Bedoya 29).

En el otro lado, se aprecia la visión crítica de una Revolución robada. Filiberto García ha sido testigo de todos los avances realizados por los postrevolucionarios que han marcado sus diferencias respecto a los “padres de la Revolución” como Madero o Zapata, a todos los que hicieron la rebelión a balazos y que son considerados como un estorbo para el futuro del país:

Y mientras, México progresa. Ya va muy adelante. Usted es de la pelea pasada. A balazos no se arregla nada. La Revolución se hizo a balazos. ¡Pinche Revolución! Nosotros somos el futuro de México y ustedes no son más que una rémora. Que lo guarden allí, donde no se vea, hasta que lo volvamos a necesitar [...] Porque nosotros somos los que estamos construyendo a México desde los bares y coctel *lounges*, no en las cantinas como ustedes los viejos (Bernal 4)

Una vez acabada la revuelta armada, los herederos de la Revolución impusieron el fin de la lucha de clases, y el principio de unas relaciones basadas en la cooperación y la conciliación. No obstante, la postrevolución terminó traicionando al pueblo a través de un nuevo sistema político, semejante a la dictadura de Porfirio Díaz, que olvidó sus compromisos sociales.

Esta forma de gobernar lleva al protagonista a velar por sus propios intereses: “¿y qué ha hecho el gobierno por mí? ¡Pinche sueldo que paga! Si no fuera porque uno de aguza, con o sin gobierno, se lo lleva el tren, con todo y la lealtad” (36).

El pasado de Carvalho y García se conjugan con un enorme desencanto hacia sus propios ideales. Ninguno es un traidor, sino que son supervivientes de procesos históricos. Dos configuraciones que están presentes, en lo profundo, en sus respectivos programas narrativos.

Programas narrativos en el recorrido narrativo de Pepe Carvalho y Filiberto García

Un programa narrativo es una sucesión de estados y transformaciones que se encadenan sintagmáticamente en base a una relación sujeto/objeto y de su correspondiente transformación que conlleva al cambio de estado de un sujeto (Greimas 320).

El programa narrativo no es un sucesión encadenadora homogénea, sino que puede evolucionar semióticamente hacia otros programas narrativos dependiendo de las circunstancias de la propia diégesis.

En el caso de Pepe Carvalho existen tres distintas ramificaciones programáticas. Esto se debe a la complejidad del propio Carvalho, el cual presenta tres distintas identidades que se observan a continuación:

Pepe Carvalho identidad actancial	Programa Narrativo
Guardaespaldas / Agente del servicio secreto	Proteger al presidente John F. Kennedy de cualquier peligro que amenace su vida
Agente de la CIA	Intentar matar al presidente Kennedy siguiendo las órdenes de la CIA
Agente de Bacterioon	Intentar matar al presidente Kennedy siguiendo las órdenes de Bacterioon

Respecto a Filiberto García su identidad es la misma, pero sus programas narrativos evolucionarán a lo largo de la diégesis principal, tal y como se aprecia seguidamente:

Filiberto García	
Agente de la policía secreta mexicana	Descubrir si el complot mongol es cierto o falso Evitar el atentado en contra del presidente de los Estados Unidos Evitar el atentado en contra del presidente de México Descubrir quién asesinó a su amante Marta Fong

Dentro de la configuración semionarrativa de *Yo maté a Kennedy* y *El complot mongol* es posible identificar los estados y las transformaciones de Pepe Carvalho y Filiberto García a partir de la narración de sus acciones. Dentro de dicha configuración se encuentran dos enunciados que jugarán un papel esencial en el recorrido narrativo de ambos personajes: el de estado y el de hacer.

Generalmente, dentro de la dualidad de estado y de hacer el agente actancial se encuentra en un estado de inactividad que tiene que modificarse, ya que de lo contrario no hay un encadenamiento semionarrativo dentro de la diégesis.

La manera por la cual se va a dar ese cambio de estado es a partir de un recorrido narrativo compuesto por cinco elementos: la “transformación”, la “performancia”, la “competencia”, la “manipulación” y la “sanción”. De igual modo será necesario describir correctamente la naturaleza del actante:

El papel, o los papeles, que juega en relación a su posición en el recorrido narrativo, su integración en el nivel posterior (en los actores de manera especial) así como las modalizaciones que sufre: el actante, a medida que va efectuando su recorrido narrativo, puede ir uniéndose a cierto número de estados narrativos o roles actanciales, que a su vez irán definiéndose en función de la posición del actante dentro del recorrido narrativo y del particular vertimiento modal que adopte el propio actante (77).

De acuerdo a esto, el actante/sujeto podrá estar dotado de modalizaciones tan simples como lo son el querer-hacer, saber-hacer o el poder-hacer, las cuales van a dar capacidades de intervención o no intervención

en las acciones y en el cambio de los programas narrativos del agente español y del mexicano.

El primer paso del recorrido semionarrativo es el de la “transformación”. En ella se da un cambio de estado del personaje, de uno de no-actividad o disjunción a uno de actividad o conjunción. Este cambio de estado demanda la existencia de un hacer transformador que permitirá la puesta en marcha del recorrido semionarrativo actancial.

En *Yo maté a Kennedy* este hacer transformativo se da del siguiente modo. Primero, Carvalho-guardaespaldas que recibe órdenes del director de la CIA, Allan Dulles, y del FBI, Edgar Hoover, para proteger al presidente Kennedy. Segundo, Carvalho-asesino/agente de la CIA que es reclutado para matar a Kennedy por su jefe Morrison. Tercero, Carvalho-agente de Bacterioon que en un momento indeterminado recibe la orden de matar a Kennedy.

En estos dos últimos haceres transformativos queda constancia del papel de doble agente de Pepe Carvalho, tal y como lo explica Morrison a mister H: “—Cuando le propusimos matar a Kennedy vio la oportunidad de cobrar un doble sueldo con un solo tiro: el que ya había estipulado con Bacterioon y el que le ofrecía usted” (Vázquez Montalbán 104). Una propuesta que el propio Carvalho corrobora: “Nancy, he pescado algo gordo, si me ayudas, ésta es la definitiva [...] Ya estoy decidido, me ha ofrecido mucho dinero” (113).

Respecto a Filiberto García este ha sido llamado a una junta secreta por su superior, un hombre conocido como “El Coronel”, en la que asiste Rosendo del Valle, ministro del Interior mexicano, que le pide a García averiguar si es verdadero el rumor sobre un atentado en contra del presidente de los Estados Unidos, que en unos días visitará México.

[...] Y ese va a ser su trabajo. Va a mezclarse con los chinos, va a captar cualquier rumor sobre gente nueva que haya llegado o movimiento entre ellos

—¿Y si el rumor es cierto y encuentro a los terroristas?

—Obrará, en ese caso como le parezca adecuado (Bernal 8).

Para que se active la “transformación” de los estados de disjunción o inactividad y comience el recorrido narrativo de Carvalho y García, es necesario un elemento catalizador que provoque ese cambio de estado en ambos agentes.

Con la “performancia” puede aparecer un nuevo agente actancial denominado sujeto operador. Este intervendrá directamente en la historia

debido a que posee la capacidad de motivar la “transformación” de los estados de junción de los agentes protagonistas. Pero ¿quiénes son los sujetos operadores dentro de *Yo maté a Kennedy* y *El complot mongol*?

En caso de Pepe Carvalho este requiere los siguientes enunciadores del hacer transformativo. Primero como agente del servicio secreto por el cual responde directamente ante Morrison, su superior inmediato, y el presidente Kennedy. Segundo, como parte del complot contra el presidente, Carvalho responde ante Morrison y mister H, es decir, ante la agencia de inteligencia norteamericana. Tercero, la posición de Carvalho como agente doble al servicio de la CIA y Bacterioon implica un mayor grado de complejidad, la cual se revela al final de *Yo maté a Kennedy*:

La primera sospecha de que podía tratarse de una doble vida la tuvimos cuando estuvo a punto de ser asesinado Frondizi durante su gira europea. Pepe Carvalho era el encargado de matarle y nuestro hombre era el jefe de la guardia de seguridad del presidente [...] Pepe Carvalho trabajaba para Bacterioon y al nosotros contratarle también sabía que seguía trabajando para Bacterioon (Vázquez Montalbán 101, 104).

Por lo que se refiere a Filiberto García este responde ante dos enunciadores de su hacer transformativo: “El Coronel”, su jefe inmediato, y Rosendo del Valle, responsable de la política de seguridad interior de México: “Pero tenemos que actuar, tenemos que saber la verdad. Y la verdad que llegue usted a averiguar, señor García, sólo podemos conocerlas el Coronel y yo. Nadie más, ¿entiende?” (Bernal 7).

Para que los protagonistas puedan realizar la “transformación” proyectada, es decir, para que la “performancia” del sujeto operador sea posible, este último tiene que estar capacitado para el hacer transformacional correspondiente (Prada Oropeza 69). En otras palabras, se debe tener una “competencia”.

La modificación de la relación del sujeto operador, en este caso los agentes ficcionales responsables de la “transformación” del estado de junción de los programas narrativos de Carvalho y García, con el hacer se le llamará modalización del hacer y constituirá cuatro dimensiones que otorgan la capacidad de transformar cualquier programa narrativo:

Virtualidad Deber-Hacer/Querer-Hacer	Estas dos modalidades de la virtualidad manifiestan el papel del Sujeto operador con respecto a su hacer
Actualidad Poder-Hacer/Saber-Hacer	Determinan el modo de acción del Sujeto operador, su capacidad de hacer

Realizantes Hacer-Ser	Afecta los enunciados de estado y logra su transformación. Se relaciona con la realización de la acción en concreto
Veridictiva Parecer-Ser	Califica la relación como verdadero, falso, engañosa, secreta

En el primer caso, los sujetos operadores de la programación narrativa de Carvalho son Kennedy, Morrison, mister H y Bacterioon. En el segundo caso, los programas narrativos de García están bajo el control operativo de “El Coronel” y Rosendo del Valle.

Dentro del plano de la virtualidad, estos cinco sujetos operadores tienen la capacidad para llevar a cabo su trabajo. Kennedy es quien da las órdenes directas para su protección, mientras Morrison asigna el trabajo inmediato al Carvalho-guardaespaldas. El mismo Morrison es el responsable de reclutar a Carvalho para el complot en contra de Kennedy que ha sido organizado por mister H. Bacterioon, como entidad, es la que le paga a Carvalho para ser un doble agente y eliminar al presidente de Estados Unidos. Del Valle es el máximo responsable de la política interna de México y “El Coronel” es el que dirige las operaciones de la policía secreta a la que pertenece García.

Los seis sujetos operadores reciben a su vez modalidades de actualidad, las cuales determinarán el modo de acción y la capacidad de hacer. Asimismo actualizan los valores de los sujetos operadores, la primera en relación a la capacidad de llevar a cabo una acción, la segunda en torno a prever y programar actividades necesarias para la realización de los programas narrativos de Pepe Carvalho y Filiberto García.

Kennedy, Morrison, mister H, Bacterioon, del Valle y “El Coronel” están en conocimiento de una información clave que les permite ejercer la modalidad realizante con la que pueden transformar el estado de no actividad o disjunción del agente español y del mexicano.

Para que un sujeto se invista de las modalidades de la “competencia” previamente debe ser avisado del estado en el que se encuentra y la posibilidad de transformarlo. Es decir, debe ser manipulado por otro sujeto que le comunicará sobre el programa narrativo visual. A este sujeto se le denomina sujeto destinador (Prada Oropeza 71). Por medio de la “manipulación” el sujeto manipulador llevará a los protagonistas a una posición de falta de libertad.

En *Yo maté a Kennedy* la “manipulación” se ejerce a través de distintas perspectivas. En la primera, la de Carvalho-guardaespaldas, es el

propio Kennedy y Morrison. En la segunda, oculta detrás de las actividades de la agencia de inteligencia norteamericana, son Morrison y mister H quienes manipulan al Carvalho-agente de la CIA.

Dentro del tercer programa narrativo, el de agente de *Bacterioon*, el propio Pepe Carvalho rompe la dependencia semiótico-narrativa en una confesión al lector:

Voy a matar a ese viejo. Nadie me lo impedirá y después dejaré todo esto. Entre lo que me paga Bacterioon y lo que me paga mister H tengo una espléndida madurez y una tranquila vejez aseguradas. Como en las películas bonitas, volveré a mi tierra, intentaré recuperar a Muriel y a la niña, cambiaremos de nombres y emprendaremos una nueva vida sin que nada nos falte (Vázquez Montalbán 112).

Quienes ejercen la «manipulación» sobre los programas narrativos de Filiberto García son Rosendo del Valle y “El Coronel”. Estos dos personajes destinan a García la misión de descubrir si el complot, proveniente de la Mongolia exterior, es cierto o no.

De ser cierto García debe de obrar de la manera más adecuada. Así mismo, se observa que al final de la historia “El Coronel” será el único sujeto destinador de García, ya que le ordenará descubrir a los asesinos y detener el atentado en contra del presidente de México. Lo interesante en este programa narrativo es que se da una absoluta independencia del propio Filiberto García: asesina a del Valle y al general Miraflores desobedeciendo las órdenes del “El Coronel”:

Disparó una sola vez. La bala le entró a del Valle entre los ojos, le desbarató la cara y le quitó, junto a los anteojos, el aspecto de hombre importante y venerable. García puso la pistola en la mano del cadáver del General y guardó la suya propia. Luego fue al teléfono [...]

—Estoy en la casa del señor del Valle. Parece que tuvieron un disgusto, se hicieron de palabras y se dieron de balazos.

—¿Están muertos?

—Sí.

—Espéreme allá.

—Lo siento, mi Coronel, pero tengo que hacer algunas cosas. Colgó el teléfono [...]
(Bernal 92-93).

No obstante, falta algo primordial en este recorrido: ¿Cómo saber que la actuación del investigador fue correcta? ¿Quién lo decide? Para eso es necesario un juicio de valor, o “sanción”, de un sujeto capacitado para aprobar el trabajo del investigador.

La parte final del recorrido narrativo es la “sanción”, el momento en el cual se definirá el resultado de la “transformación” de los programas narrativos de los sujetos de estado, es decir, el juicio sobre las acciones de los protagonistas que lo llevara a cabo un sujeto que, en muchas ocasiones, es el propio sujeto operador (Prada Oropeza 74).

Al analizar los tres programas narrativos de Pepe Carvalho se aprecia que la “sanción” es distinta dependiendo de la perspectiva. Es cierto que como guardaespaldas fracasa debido a que el presidente Kennedy es asesinado, pero dicho juicio de valor no afecta al agente español. La realidad es que Pepe Carvalho es un agente de la CIA reclutado precisamente para infiltrarse dentro del servicio secreto y tener una posición privilegiada en el momento de ejecutar el complot en contra del presidente:

—No hay duda de que ha trabajado usted muy bien, Morrison. Ni siquiera yo era uno de los entusiastas de su plan. Pero las cosas han salido muy bien. Pepe Carvalho ha actuado en el momento oportuno, ha estado donde usted quería que estuviera. Se ha comportado como usted, como yo, queríamos que se comportara... (Vázquez Montalbán 98).

Respecto al tercer programa narrativo, este mantiene la misma “sanción” que en el anterior, aunque en ningún momento aparece el agente operador Bacterioon. Sin embargo, existe una última “sanción”, aunque esta no forma de ningún programa narrativo de Carvalho: la de la madre del agente español que, a pesar de todo, no reniega de su propio hijo:

Y ahora nos enteramos que has matado al presidente de América. Ya no me quedan lágrimas para llorarte [...] ¿Qué te había hecho el presidente de América, Pepe? ¿No te das cuenta que dejas una viuda y dos hijos sin padre? No sabes tú, desgraciado, la falta que hace un padre en una casa. Yo tuve que sacarte adelante, mientras tu padre estaba en la cárcel [...] Te envío una manta y una fiambra con carne empanada para cuando te detengan. Dime si te dejan meter termos y te haría un buen caldo gallego (111).

En el caso de Filiberto García es preciso apreciar los cuatro distintos programas narrativos que forman parte del recorrido narrativo del agente mexicano. En el primer programa narrativo, García lleva pruebas a sus superiores, que sancionan las actividades del investigador declarando que el complot es verdadero.

–Después de su brillante investigación, señor García, creo que podemos afirmar que se está utilizando dinero que proviene de la China para... para llevar a cabo un atentado en México.

–Así parece ser, señor del Valle – dijo el Coronel (Bernal 47).

El nuevo programa narrativo de García es detener, con la ayuda de un norteamericano y de un soviético, el atentado. En este programa narrativo el principal sujeto sancionador, del Valle, desaprueba el trabajo de García y modifica, en su papel de sujeto operador, el estado del investigador que vuelve a la inactividad.

No obstante, “El Coronel”, el sujeto sancionador secundario, decide que García debe proseguir con su investigación, accionando un tercer programa narrativo en el cual se descubrirá que el atentado es realmente en contra del presidente de México:

–Puede ser –dijo el Coronel como hablando para sí mismo–, que alguien, tal vez los mismo rusos o algunos gringos se enteraron del rumor y pensaron que era una buena oportunidad para liquidar al Presidente y echarle la culpa a los chinos.

–Algo así, mi Coronel

–Siga investigando.

–Sí, mi Coronel [...]

–Y otra cosa, García

García, que se había puesto de pie, se detuvo.

– De esto me informa tan sólo a mí. ¿Entiende? (Bernal 70).

De este modo, solo existirá un solo sujeto sancionador, “El Coronel” debido a que Rosendo del Valle perderá dicha condición al ser uno de los cabecillas del complot para asesinar al presidente de México.

En el cuarto programa narrativo, García está dispuesto a vengar la muerte de su amante, Marta Fong, lo cual lo lleva a matar a Rosendo del Valle al determinar, erróneamente, que este es el asesino de la mujer.

Queda la gran duda de quién sanciona esta última misión. Tal parece que puede ser el lector. No es posible que Laski o “El Coronel” sean los sujetos sancionadores dado que no poseen el conocimiento necesario para llevar a cabo un juicio de valor o “sanción” algo que el lector sí puede realizar gracias a su contacto total con toda la historia. El conocimiento ayuda a sancionar y juzgar.

Conclusiones

Vázquez Montalbán escribió *Yo maté a Kennedy* en una época de auge por el experimentalismo como parte de una vanguardia que entró de

lleno en una España con una moribunda dictadura. Una experimentación en el que la indagación de las posibilidades expresivas y los límites del lenguaje adquieren un papel primordial que se plasma en una suerte de antinovela (Moya Bedoya 26).

Por su parte, Rafael Bernal apostó por un texto transgresor en el que incorpora elementos de la novela experimental mexicana, que con *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez había dado sus primeros pasos y que se desarrollaría con *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, en el que las expresiones escritas transforman el excesivo academicismo de las letras mexicanas.

Yo maté a Kennedy y *El complot mongol* apelan a los recursos experimentalistas como el monólogo, la explotación de los contenidos expresivos, la transgresión morfosintáctica y ortográfica, a la combinación de diversos discursos, aunque, a diferencia de Bernal, Vázquez Montalbán hace más evidente su impostura ante los formalismos, ya que ubica su texto en la difusa frontera de la realidad social y la ensoñación.

Sin embargo, tanto en uno como en otro texto los protagonistas se erigen desde su identidad convulsa y ambigua, la cual no entra en contradicción con el universo ficcional de la novela negra. La ambigüedad y carencia de escrúpulos es un rasgo heredado de los legendarios *private eye* del realismo *noir* norteamericano, de esa primitiva novela negra en la que se observa a detectives privados provocando auténticas guerras civiles –“El agente de la Continental” en *Cosecha roja*– o a extremistas juzgando y sentenciando a los criminales –Mike Hammer en *Yo, el jurado*.

Pepe Carvalho y Filiberto García se condenaron por sus acciones del pasado. Tanto uno como otro fueron héroes que emergieron de una historia impiadosa y cuyas acciones estuvieron saturadas de resultados arrasadores, de sueños de redención convertidos en horribles pesadillas que señalaron la fragilidad del propio héroe: el destino de una voluntad incapaz de sustraerse de la violencia y la irracionalidad (Forster 32).

Ambos construyeron su propia tragedia heroica, ya que al consumir su destino, sufrir la persecución, la cárcel y el exilio en defensa de sus ideales o pelear y matar en los campos de batalla por los principios de la Revolución, aceleraron su salida de la historia: se convirtieron en mitos.

No obstante, ni uno ni otro aceptaron ser objetos de pedestal, tal y como el propio García lo resume al negarse a pertenecer al panteón de los íconos revolucionarios:

—Un hombre rudo, como los grandiosos Centauros del Norte que hicieron la Revolución...
¡Pinche señor del Valle! De a mucho discurso de fiestas patrias y toda la cosa. Ruda sería su madre, desgraciado [...] (Bernal 49).

El desmoronamiento del sentido se llevó consigo la salvación y la revolución y dejó solos a Carvalho y García ante su propia desesperación. Ambos son testigos del fin de la esperanza que comenzó a gestarse en los triunfos heroicos. Ante su condición de individuos marginados y contradictorios se erigen los dos como antihéroes y a través de su visión marginada ambos denuncian los vicios de sus sociedades (Mora Álvarez 2).

Estos dos antihéroes actúan de un modo diametralmente opuesto. Carvalho se erige como el agente doble idóneo que cumple a la perfección su misión semionarrativa. Genera la confianza suficiente en los Kennedy como para formar parte de ese íntimo círculo y así disparar sin ser sospechoso. García es el perfecto hombre de acción que evita una contrarrevolución que amenaza con crear una nueva guerra civil. No obstante, ninguno de estos antihéroes es recompensado.

La retribución final de Pepe Carvalho como agente de la CIA que formó parte del complot en contra de Kennedy no concluye con el correspondiente pago. El agente español es visto como una amenaza en contra de Wonderful y mister H y por eso debe ser eliminado:

—Yo quiero la parte de Pepe Carvalho.
—¿Por qué?
—No estaba previsto que yo le matara. Su muerte le cuesta a usted su parte.
—Aún no lo ha hecho.
—Es cuestión de minutos [...]
— ¡Morrison! ¡Mátele! ¡Inmediatamente! (Vázquez Montalbán 99, 112)

Sin embargo, Pepe Carvalho tiene un futuro en el que se desenvolverá a lo largo de los años visitando lugares conocidos en su pasado que continuará estando presente, aunque el reconvertido detective gallego tendrá que pagar un precio por sus acciones: nunca recuperará el objeto de su anhelo.

Para García el final es distinto. Ha completado su objetivo y eliminado cualquier amenaza al sistema, pero ha quedado totalmente vacío al perder la esperanza de que la Revolución lo recompensara por salvarla nuevamente, como un héroe emergido del desencanto:

García seguía caminando. Las manos me están pesando, demasiado, como si llevara piedras en ellas. Liu la mató. Yo maté a Liu. Me están pesando las manos. Me duelen, como muchas muertes juntas. Tengo ganas de sentarme aquí en la banqueta... en una piedra del campo, como antes en la orilla del camino. Pero ya no hay caminos que andar con las manos que me pesan, que me duelen con tantas muertes que llevo dentro. ¡Pinches manos! [...] La pistola le dolía sobre el corazón. ¡Pinche velorio! ¡Pinche soledad! (Bernal 95, 96).

A diferencia de Pepe Carvalho, García ha propiciado su propia doble tragedia. Como héroe se condenó y quedo relegado, como antihéroe intentó ser nuevamente un héroe, pero una vez acabada la misión no había posibilidad de regresar a la condición de antihéroe.

Bibliografía

- Bernal, Rafael. *El complot mongol*. México: Joaquín Mortíz, 1994.
- Forster, Ricardo. *La muerte del héroe*. Buenos Aires: Ariel, 2011.
- Greimas, Algirdas Julius. *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*. París: Seuil, 1976.
- Mora Álvarez, Luis. *La representación del antihéroe en la literatura peninsular y latinoamericana*. Ann Harbor, Michigan: UMI, 2007.
- Moya Bedoya, Juan Diego. "Acerca de *Yo maté a Kennedy* de Manuel Vázquez Montalbán." *Revista de Artes y Letras* 32.2 (2008): 25-32.
- Múgica, Fernando. "Goliat humillado" *La aventura de la Historia* 178 (2013): 68-71.
- Novo, Santiago. *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho* México: Edits, 1965.
- O'Donnell, Kevin. "Lost in the Supermarxist: The Appeal of Pepe Carvalho." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 9 (2005): 137-147.
- Prada Oropeza, Renato. *Análisis e interpretación del discurso narrativo literario, Tomo 1*. Zacateza: Universidad Autónoma de Zacatecas, 1993.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *La soledad del manager*. Barcelona: Planeta, 1977.
- _____. *Asesinato en el Comité Central*. Barcelona: Planeta, 1981.
- _____. *Los pájaros de Bangkok*. Barcelona: Planeta, 1983.
- _____. *El balneario*. Barcelona: Planeta, 1986.
- _____. *Yo maté a Kennedy. Impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas*. Barcelona: Planeta, 2012.
- _____. *Tatuaje*. Barcelona: Planeta, 2013.

El deporte en la literatura montalbaniana

JORDI OSÚA QUINTANA

A. Introducción

En la obra literaria de Manuel Vázquez Montalbán encontramos dos tipos de referencias al deporte: la alusión a experiencias personales y sus “obsesiones” respecto al fútbol y al olimpismo.

Aunque Vázquez Montalbán intentaba restar importancia a sus datos biográficos, admitía la existencia de un juego literario consistente en enmascarar algunas experiencias vitales a través de los personajes de sus novelas. Incluso algunos de sus poemas son claramente autobiográficos. También consideraba que todas las vivencias y emociones se archivan en algún lugar del cerebro y posteriormente pueden emerger convirtiéndose en literatura (Tyras 46). Por tanto, no resulta extraña la presencia de experiencias biográficas literaturizadas relacionadas con el deporte en algunas de sus obras como *El pianista*, *Desde los tejados*, *Una educación sentimental* o *Visualizaciones sinópticas*.

Por otro lado, el pensamiento montalbaniano está marcado por una serie de elementos culturales no estrictamente intelectuales (Blanco Chivite 121), denominados por el propio autor como “obsesiones” (Aranda 21-22). Este *background* cultural, producto de su medio social y familiar, de su barrio, de su clase, de sus amistades, vecinos y compañeros de escuela quedará reflejado, de alguna manera, en su producción literaria. Asimismo, en el programa de Televisión Española *Manuel Vázquez Montalbán: El éxito de un perdedor* reconocía que «cada Carvalho hace referencia a alguna de mis obsesiones». En este sentido, las novelas de la serie Carvalho *El delantero centro fue asesinado al atardecer* y *Sabotaje olímpico*, muestran algunas de esas “obsesiones” vinculadas a su contexto vital y a su educación sentimental como son el fútbol, el F. C. Barcelona y los Juegos Olímpicos de Barcelona. Las “obsesiones” futbolísticas también aparecen en el relato *El delantero centro fue devorado al atardecer* y las olímpicas en la novela *El laberinto griego*, en la obra de teatro *Flor de nit* y en el cuento breve *Tal como éramos*.

B. Los aspectos biográficos relacionados con el deporte

El enmascaramiento de los datos biográficos

Mi vida no tiene mucho interés: ha sido más historia que vida hasta los años sesenta y, desde entonces, es más literatura que vida. Luego desconfío de las notas de simpatía o antipatía que puede añadir la vida privada; porque todo el mundo tiende a presentar los aspectos de su vida que van a despertar simpatía, como es lógico, y me parece que eso, en el caso de un escritor, puede convertirse en un filtro para la lectura directa de su obra (Tyras 11)

De esta manera respondía Manuel Vázquez Montalbán, poco antes de su muerte, al ser cuestionado sobre la presencia de aspectos biográficos en su obra. Con estas palabras defendía la valoración de su vida privada como un elemento sin interés para el lector. Vázquez Montalbán argumentaba su desconfianza hacia las notas biográficas en base a dos razones. La primera, la voluntad, consciente o no, de “maquillaje” por parte del autor, presentando aquellos aspectos más atractivos y dejando de lado los más oscuros y polémicos. Por eso, pese a convenir que existen magníficos textos de confesión personal, descartaba la literatura confesional por sistema y, sobre todo, la sinceridad como valor literario. La segunda, el condicionamiento para el lector en el momento de enfrentarse a la obra (Campbell 160-161).

Vázquez Montalbán se mostraba hermético a la hora de revelar algunos aspectos de su vida personal. Este hecho dificulta la búsqueda de datos para elaborar una biografía deportiva, aunque también supone un reto: descubrir situaciones y experiencias reales ocultas en su obra literaria. En una entrevista concedida a José Colmeiro, Vázquez Montalbán considera que la literaturización de su biografía en los personajes de sus novelas, a través de la exageración, resulta más atractiva para los lectores y reconoce que este juego literario esconde un cierto pudor a enseñar sus miserias delante del público:

Mi biografía no tiene ningún interés. En cambio, novelando partes de esa biografía y exagerando –porque en toda la literatura hay un juego hiperbólico, la musculatura de los personajes literarios es superior en general a la musculatura real– yo puedo mediante el juego literario tomar hechos muy comunes, que luego precisamente por eso conectan con la gente, y darles una dimensión de excepcionalidad, que luego triunfa si no es excepcional pero como tal descripción parece excepcional (283)

La presentación de algunos episodios de su trayectoria vital en la ficción alcanzó su punto culminante en la segunda parte de la novela *El pianista* donde describe su infancia:

Me parecen mucho más interesantes los ejercicios de falsificación que he hecho de vivencias concretas, de partes de mi vida, de personajes. Me parece mucho más interesante para mí el haber podido escribir la segunda parte de *El pianista* en las azoteas de la ciudad de Barcelona, que no explicar mi infancia directamente (Colmeiro 283)

En este sentido, el propio Vázquez Montalbán reconoce que existen algunas coincidencias biográficas entre él y el detective Carvalho, su personaje más famoso, pese a que su mujer, Anna Sallés, piensa que no se parecen en nada (Saval 153):

Carvalho, por ejemplo, es un filtro importante de mí mismo como narrador, pero lo que sucede es que en la vida de Carvalho hay algunas coincidencias de rasgos con mi propia vida (Tyras 181)

Pese a todas sus reticencias, el elemento autobiográfico predominó en una etapa de su escritura. Durante los primeros meses de su estancia en la cárcel de Lérida, Vázquez Montalbán se dedicó a escribir poemas relacionados con sus vivencias más personales, reunidos y publicados posteriormente en *Una educación sentimental*:

En la cárcel escribí poemas de un subjetivismo exacerbado; caí en la trampa de convertir la poesía en un medio de identificación personal. Pero me gasté a mí mismo en los primeros meses y en el año largo que aún permanecía, después tuve tiempo de distanciarme o al menos de contemplarme desde el otro lado del espejo (Campbell 160-161)

Muchos años después confesará con mayor claridad qué parte de este libro refleja su experiencia vital:

En *Una educación sentimental*, por ejemplo, hay dos libros en uno: uno sería el libro de observación de la realidad y de fijación en la memoria de lo real, y el otro sería el mundo del “*Ars Amandi*”, la tercera parte del poemario, que ofrece un tratamiento mucho más simbolista y surrealista del lenguaje poético (Tyras 82)

Georges Tyras, uno de los estudiosos más importantes de la obra literaria montalbaniana, reconoce en la introducción del libro “*Cuentos*

blancos” el carácter autobiográfico de muchos de los textos escritos por Vázquez Montalbán:

Solo haría falta, para terminar, evocar el fuerte sabor autobiográfico, que ofrecen muchos textos de Manuel Vázquez Montalbán. No en su variante confesional, porque el confesionalismo en literatura no era nada del gusto del escritor barcelonés, sino en forma de saturación del texto por esas pequeñas huellas de las vivencias personales que los estudiosos suelen llamar autobiografemas (25-26).

Las experiencias deportivas

El Centro Gimnástico Barcelonés

En su primer libro de poemas, *Una educación sentimental*, dentro de un apartado totalmente autobiográfico denominado *El libro de los antepasados*, Vázquez Montalbán incluye un poema titulado “Bíceps, tríceps...” dedicado a la descripción de un gimnasio barcelonés. En un primer momento, conociendo la poca simpatía del autor hacia el ejercicio físico, sorprende que se trate de una vivencia personal.

Pero el testimonio del propio Vázquez Montalbán confirma que durante su infancia o adolescencia acudió a un gimnasio situado en el barrio del Raval, cerca de su casa. En una entrevista concedida al programa “Grandes personajes a fondo”, explica una anécdota donde deja entrever su asistencia a este centro deportivo. Comentando las novelas que leía y le influyeron durante su adolescencia, recuerda la decepción que supuso para él encontrarse en el Centro Gimnástico Barcelonés, muy cercano a su casa, a Alfredo Manzanares subido a una cuerda con unos bíceps notables. En su imaginario, Vázquez Montalbán situaba a este escritor, artífice de las novelas del FBI, en California. Probablemente una parte de su “manía” hacia la actividad física, en general, y la gimnasia, en particular, se deba a la experiencia vivida en este gimnasio.

Por otro lado, la cantidad de detalles que contiene el texto demuestran su conocimiento de este centro deportivo. A través de este poema podemos tener una imagen clara de las personas –gimnastas, proletarios, partidarios de la gimnasia sueca, de los aparatos –cuerda, poleas, potro, barra fija, pesas oxidadas–, y de los objetivos –práctica de piruetas, mejorar la raza y la salud, fortalecer los músculos para resultar más atractivos a las chicas– que sus practicantes pretendían conseguir:

(...) y ante el espejo, bíceps
tríceps con pesas oxidadas, material

deficiente de gimnasio de barrio
 mejorar la raza
 caro proyecto de prospectos informativos¹
 bíceps y tríceps desde las siete de la mañana,
 torneros, matriceros, carpinteros
 incluso herederos de tiendas de ultramarino,
 tintorerías, accesorios eléctricos, frutas
 secas

el hijo de la farmacia cercana subía
 a pulso la cuerda con media plancha (...)
 entre bíceps
 y tríceps, levantaban los ojos curiosos
 hacia la terraza

donde serios, como vegetarianos,
 los partidarios de la gimnasia sueca,
 niños de bachillerato, orondos padres de familia,
 aspirantes e instructores de Acción
 Católica, hombres con principios y lecturas
 graduadas, el Muller, la gimnasia sueca
 y la Salud, los ritos, uno y dos, unodos u ao, u ao, el profesor elevaba las manos
 hacia la neblina, sobre las tejas grises
 de verdines ilavables, bajo las antenas, el grito
 de sirenas lejanas en el puerto, en las fábrica
 las ocho y media de la mañana en la Ciudad Condal (24-26)

novela *El pianista*³ y protagonista del cuento *Desde los tejados* incluido en el libro *Historias de padres e hijos*:

En cuanto a *Desde los tejados* sirvió en su día como esbozo de material literario para la descripción del Distrito V barcelonés ultimada en *El pianista*. Incluso el personaje central de esta novela corta, Young Serra, es el mismo Young Serra que aparece, joven y prometedor, en la segunda parte de *El pianista* (6)

Teniendo en cuenta los datos que aparecen en *Desde los tejados*, la contemplación del entrenamiento del boxeador en el terrado de su casa se sitúa en 1952:

Yo tenía tu edad (trece años) cuando tu padre empezó a destacar en lo del boxeo. Subía al terrado a verle entrenarse y aunque solo tenía cuatro o cinco años más que yo me parecía un veterano boxeador, un gran boxeador (23)

Aunque si tomamos como referencia la segunda parte de “El pianista”, esta escena sucede en 1946:

Dentro de catorce años estaremos en mil novecientos sesenta. No me entra en la cabeza. Mil novecientos sesenta. Me parece una cifra increíble (111)

Tal y como recuerda el propio autor en el programa *Manuel Vázquez Montalbán: el éxito de un perdedor* y en la entrevista concedida a Georges Tyras, este personaje literario parece ser que responde tanto a un vecino suyo como al boxeador Young Martin,⁴ campeón de Europa de los pesos mosca:

Todos pertenecemos al país de la infancia y yo soy de los años cuarenta. Había tres mundos en el barrio: la calle –silencio-, la familia –recuperación del pasado- y los tejados –comunicación con otros-. Había un joven boxeador que había ganado antes de la guerra el guante de oro como amateur y que trataba de dar un duro golpe hacia la victoria que nunca conseguiría

Otro nombre que me parece importante es Young Serra, el nombre del boxeador que aparece en *El pianista* y es también el protagonista del cuento “Desde los tejados”, de *Historias de familia*. (...) Además, en aquel momento había en España un

³ En el programa *Epílogo* de Canal Plus, Vázquez Montalbán reconocía la existencia de fragmentos dedicados a personajes relacionados con su infancia y con su calle que solo se conocerán gracias a esa novela.

⁴ Este boxeador, nacido en Madrid en 1931, debutó en 1950, consiguió su mayor victoria en 1955 y falleció en el año 2006. Por tanto, queda clara la mezcla de elementos reales, biográficos o deportivos, y de ficción.

boxeador de peso ligero que se llamaba Young Martín y era raquítico, como medio kilo de boxeador, pero ganaba, era el campeón de Europa de los pesos mosca (143-144)

Andrés, el niño que representa a Vázquez Montalbán en los años cuarenta en *El Pianista*, observa atentamente y con sorpresa la dura preparación en el tejado en contraste con su debilidad física causada por el racionamiento de la posguerra:

El otro corretea sobre los ladrillos requemados, marcados por los orines de los perros que han abandonado cagarros calcinados por los soles que el corredor danzarín utiliza como obstáculos para la tensión del esgrima de sus piernas de acero, como cables de acero, se comenta mentalmente Andrés al verle saltar y brincar y hacer amagos de revolverse para golpearse la propia sombra.

- Vas a pillar una tisis como sigas entrenándote así y comiendo lo que nos dan de racionamiento, Young. Para ya, coño, Young.

Pero Young, Young Serra, campeón “guante de oro” de los pesos gallo de Barcelona, revolotea en torno a Andrés e incluso finge golpearle, le acerca el puño a dos centímetros del mentón.

- Que un día me vas a dar (87)

En el cuento breve *Desde los tejados*, Carvalho confiesa que el entrenamiento del boxeador constituía su espectáculo favorito:

Era mi espectáculo preferido. Sus padres vendían periódicos y él era el niño mimado del barrio, el chico del que hablaban los periódicos, Young Serra peso mosca, aspirante al título de campeón de Cataluña del peso mosca (12)

Además, en *El Pianista* el joven boxeador realiza “ejercicios de bíceps y tríceps”(100) para fortalecer sus brazos. Este comentario permite plantear una posible relación entre esta escena y el poema sobre el Centro Gimnástico Barcelonés antes mencionado. La atracción ejercida por este boxeador y la voluntad de mantener viva su memoria con estos relatos históricos se debe a su condición de perdedor, una característica con la que Vázquez Montalbán siempre se identificaba:

- Qué más da... Me lo había encontrado borracho, casi inconsciente, ciego. Nunca superó aquellas derrotas. El haber perdido su propia esperanza y las de los demás: sus padres, el barrio (21)

El F. C. Barcelona

Vázquez Montalbán admite en una entrevista concedida a Pere Ferreres con motivo del Centenario del F. C. Barcelona que su primera memoria

futbolística corresponde a un cartel situado en la panadería de la calle Botella, enfrente de su casa, donde se reproducía una jugada de Samitier⁵ con un jugador que lucía los colores del R. C. D. Español (202). Este recuerdo marcará su afición barcelonista. En la novela *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, Vázquez Montalbán rememora este episodio de su infancia atribuyéndoselo a Carvalho, aunque en esta ocasión no especifica que el cartel anunciara un partido contra el R. C. D. Español.⁶

Allí estaba Carvalho ante la verja del cementerio, en un diálogo mudo con la vieja gloria, pieza del collage de su infancia cuando lo reproducían como reclamo de los carteles anunciadores de los partidos del domingo enganchados tras los cristales de los establecimientos más poblados de la calle: la obligatoria panadería de obligatorio pan negro de posguerra o la tintorería donde florecían las cuatro hijas de la señora Remei, cuatro pechugonas en flor que recorrían la calle bajo la lluvia de silbidos lascivos, copropietarias de unas carnes impropias de una posguerra de un racionamiento general e igualmente obligatorio (141)

Las gestas de Josep Samitier, relatadas por sus coetáneos, se transforman con el paso del tiempo en leyendas con aspectos verídicos y otros inventados. Aunque Vázquez Montalbán no le había visto jugar, este jugador barcelonista se convirtió en uno de los mitos futbolísticos del imaginario de su infancia. Así lo rememora Carvalho cuando se dirige hacia el cementerio de Les Corts donde está enterrado:

A Carvalho le rondó el recuerdo de que en aquel cementerio estaba enterrada una vieja gloria del mismo club, uno de aquellos jugadores cuyas hazañas eran tan inventadas como reales, dentro de una leyenda áurea imprescindible también para las creencias menores. El jugador había pedido ser enterrado allí porque así, cuando ya no pudiera ver los goles en el estadio, al menos desde la tumba podría adivinarlos a través del griterío del público (141)

5 El papel de Samitier como uno de los jugadores más destacados en el diseño de la simbología del “Barça” ha sido específicamente abordado, con brevedad pero contundentemente, por el historiador Josep Termes. (Termes 1999: 57-58).

6 En la entrevista concedida Georges Tyras tampoco vincula este recuerdo de su infancia específicamente con el R. C. D. Español: “Recuerdo que lo primero que veía al salir de mi casa era una panadería que estaba delante, que siempre tenía un póster, con un dibujo muy bonito, del siguiente partido del Barça con quien fuera...”. (Tyras 2003: 41).

Este cartel publicitario citado anteriormente adquiere una especial relevancia no solo por tratarse de una imagen vinculada a la infancia sino también por el lugar donde se reproducía: la panadería asociada a su “rosebud”, el momento de mayor plenitud de su vida. Este término orsonwelliano se refiere a ese instante, ese objeto o esa situación del recuerdo que representa la clave para definirnos o para explicarnos a nosotros mismos:

Mi “rosebud” se me aparece constantemente desde hace varios años. Es una mañana en Barcelona, en los años cuarenta, una mañana muy bonita y soleada, en un mundo en el que no había coches en las calles y mucha gente estaba fuera, había muchos peatones, carretas de basureros, estiércol de caballo en las calles. Delante de mi casa, en la calle de la Botella, había una panadería. (...) Recuerdo a mi madre atravesando la calle con una barra de pan y un cucurucho de papel lleno de aceitunas negras de Aragón, partió un pedazo de pan caliente y me lo dio con la bolsita de aceitunas negras. Cada vez que he intentado hallar un momento de plenitud, se me aparece ese instante, ese instante de plenitud... Y en él funcionan todos los mecanismos, el de la madre nutricia, el del ambiente tranquilo. Hay algo muy placentero en esa situación (Tyras 84)

Aunque en la descripción de esta escena no aparezca ninguna referencia al anuncio de los partidos del “Barça” es probable que el vínculo irracional e inconsciente con relación a este club, reconocido por él mismo en numerosas ocasiones, tenga su origen en esta experiencia.

Además de este aspecto psicológico circunscrito a la memoria infantil, este club también actuó como un elemento de integración social que ayudó al pequeño Manuel, hijo de una barcelonesa y de un inmigrante gallego, a sentirse identificado con algunos de los símbolos de la cultura catalana:

En el barrio del Raval y en el barrio chino, los trabajadores de origen catalán y los de origen inmigrante estaban juntos, mezclados. Y cohabitar quiere decir, precisamente, saber que hay uno diferente, porque habla de una manera distinta y tiene usos y costumbres diferentes, otros referentes simbólicos de los que tú vas alimentándote poco a poco, como el club de fútbol de Barcelona, por ejemplo (Tyras 40-41)

Esta identificación con el F. C. Barcelona no solo tenía un significado cultural sino también político. Ser aficionado del “Barça” constituía una señal de identidad necesaria para aquellos que habían perdido la Guerra

Civil.⁷ En la última parte del poema *Visualizaciones sinópticas*, incluido en el libro *Escritos Subnormales*, Vázquez Montalbán deja entrever la importancia social y política del F. C. Barcelona, como parte de su educación sentimental, en la construcción de una posible identidad catalana. Como si se tratase de un cuadro de una competición deportiva por eliminatorias, el resultado final del mestizaje entre la cultura popular castellana y catalana, la cultura oficial española y el “Barça” es su nombre “catalanizado”:

DÉJAME QUE TE CANTE LIMEÑA MI SENTIMIENTO	INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA	MANUEL VASQUES MONTALBÁ
LA ESPAÑOLA CUANDO BESA BESA SIEMPRE DE VERDAD		
AMB LA SANG DELS CASTELLANS ENS FAREM TINTA VERMELLA	CLUB DE FÚTBOL BARCELONA	
TOTS SOM POPS, TOTS SOM POPS LA VICTÒRIA ENS CRIDA A TOTS		

C. Las obsesiones deportivas

El fútbol en El delantero centro fue asesinado al atardecer

Vázquez Montalbán fue un gran aficionado al fútbol, en general, y al F. C. Barcelona, en particular. Aunque no fue hasta 1988 cuando dedicó una de las novelas de la serie Carvalho, la decimocuarta, al deporte rey y al club más emblemático de Cataluña. Quince años antes, en la revista *Triunfo*, había publicado un pequeño relato titulado *El delantero centro fue devorado al atardecer* con motivo del asesinato de dos jugadores por parte del público. En la novela *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, Vázquez Montalbán reflexiona sobre la violencia futbolística, los beneficios de las recalificaciones urbanísticas y el simbolismo del F. C. Barcelona a través de dos historias paralelas, la de un club de barrio y

⁷ “Recuerdo muy bien que en cuanto me nacieron con la posGuerra Civil recién estrenada, ser o no ser del Barça era una señal de identidad”. (Vázquez Montalbán 1974: 4).

la del club más importante del país, que acaban convergiendo en un asesinato.

El origen social y ritual de la violencia futbolística

Esta novela discurre a través de dos historias principales. La primera es la llegada de un anónimo al club, coincidiendo con el fichaje del delantero inglés Jack Mortimer, donde se advierte de la muerte del delantero centro. Antes de iniciar el relato, Vázquez Montalbán cita un texto del psicoanalista Carl Gustav Jung, perteneciente a su obra *El hombre y sus símbolos*, que aclara el trasfondo mítico oculto en la peculiar relación del aficionado con el futbolista:

El mito heroico universal, por ejemplo, siempre se refiere a un hombre poderoso o dios –hombre que vence al mal, encarnado en dragones, serpientes, monstruos, demonios y demás y que libera a su pueblo de la destrucción y de la muerte-. La narración o repetición ritual de textos sagrados y ceremonias y la adoración al personaje con danzas, músicas, himnos, oraciones y sacrificios, sobrecoge a los asistentes con numínicas emociones (como si fuera con encantamientos mágicos) y exalta al individuo hacia una identificación con el héroe (5)

La victoria futbolística depende de la consecución del mayor número de goles. Por este motivo, se atribuye esta función mítica del héroe a la figura del delantero centro. La sustitución del consuelo religioso por el irracionalismo futbolístico que representa la mitificación de estos jugadores por parte del público se convierte en el argumento para justificar su sacrificio. El delantero centro debe ser la víctima expiatoria encargada de restablecer el orden natural de las cosas:

Porque habéis usurpado la función de los dioses que en otro tiempo guiaron la conducta de los hombres, sin aportar consuelos sobrenaturales, sino simplemente la terapia del grito más irracional: el delantero centro será asesinado al atardecer (12)

Diez años antes, en una pequeña historia de ficción titulada *El delantero centro fue devorado al atardecer*, Vázquez Montalbán había reflexionado sobre cómo esta identificación mítica provoca la violencia de los aficionados contra los delanteros.⁸ La narración gira en torno a tres

⁸ Este relato se publicó por primera vez en la revista *Triunfo* y posteriormente se incluyó en el libro *Pigmalión y otros relatos*. En la introducción del texto publicado en *Triunfo* se anuncia que el cuento pretende explicar los motivos que pueden llevar a los seguidores de un equipo al asesinato de sus jugadores. (Vázquez Montalbán 1972: 54).

protagonistas principales: el público, el presidente del club y el delantero centro. El partido se disputa en medio de un clima de tensión por los malos resultados del equipo que han llevado al público a solicitar la dimisión del presidente. Todas las esperanzas de los aficionados y del presidente están depositadas sobre el delantero centro, responsable de conseguir los goles que den la victoria al equipo. Pero su actuación no responde a las expectativas creadas y el público empieza a desconfiar de él. El malestar del público también se dirige hacia el palco y el presidente, molesto por esta reacción, arremete contra el delantero, el único responsable de no conseguir contener la ira de los aficionados:

¿Eso es jugar? Si por mi fuera, les soltaba al público. No se ría usted. ¡Les soltaba al público! Son unos desgraciados. Les sacas de la nada, haces de ellos unos señoritos, unos millonarios y no te lo agradecen (54)

La indignación del público va aumentando cada vez más. De los pañuelos se pasa al lanzamiento de almohadillas. El presidente del club es consciente que la situación puede acabar con el asesinato del delantero, pero no hace nada para impedirlo. Prefiere que la agresividad de los hinchas se dirija hacia el jugador en vez de hacia su persona. Ante la permisividad de las fuerzas de orden público, los aficionados invaden el terreno de juego y corren en busca del delantero centro, inmóvil en el área esperando el lanzamiento del córner. Los seguidores, cegados por su ira, descargan toda su rabia contra el jugador y se olvidan de un palco presidencial al que es más difícil acceder:

En vano, el viejo defensa remendado le gritó antes de huir: Vete, imbécil, que vienen a por ti. Él esperaba el centro, en su puesto de delantero centro, en un acto de fe en la evidencia que la gente no tendría más remedio que asumir. Pero a la gente le pareció extraordinariamente sencillo y ahorrativo derribarle sobre el césped. Se liberaban de la obligación de llegar hasta el pie de la tribuna presidencial, de ensayar un siempre peligroso asalto a la Bastilla. Y en torno a los más activos, a los que pateaban el cuerpo fracasado de un dios torpe e insuficiente, se creó una vacuola de respeto digestivo (54)

Vázquez Montalbán plantea en la novela las causas de este comportamiento violento del público, con el recuerdo aún vivo de la tragedia de Heysel (1985), a través de un debate radiofónico. Uno de los contertulios vincula la violencia del público a la consideración del deporte como un objeto sustitutivo ideado para canalizar la tensión reprimida en las per-

sonas. Esta agresividad no puede manifestarse en las ciudades sin poner en peligro la convivencia social. De todas formas, lamenta que la violencia haya traspasado los límites del estadio. Un hecho atribuible a la disminución de la identificación del público con lo que sucede en el terreno de juego provocada por la comercialización del deporte:

Otra variante eficaz del objeto sustitutivo es el deporte. La ritualización de los actos agresivos y el autocontrol permiten el simulacro de una lucha, de una agresión entre deportistas, en la que el público participa y una nueva generación no se contenta con la violencia simulada, sino que la materializa en las gradas o fuera del campo, irritados porque han comercializado su válvula de escape (50)

Otro de los participantes en el coloquio, un jesuita comunista, opina que la causa de esta agresividad se halla en la estructura social. La imposibilidad de alcanzar la imagen del triunfador social, basada en la riqueza, por parte de un sector importante de la población genera una frustración que se traduce en forma de violencia (101).

Los beneficios de la recalificación urbanística

La segunda historia narrada en la novela está relacionada con el deseo de adquirir el campo del club de fútbol “Centelles” por parte de unos especuladores. Vázquez Montalbán denuncia la compra de terrenos para su posterior recalificación y construcción de viviendas antes del inicio de la transformación urbanística de la ciudad de Barcelona. En una conferencia sobre “Crecimiento urbano y esperanza olímpica”, dictada por Basté de Linyola, expone la visión del empresariado catalán sobre la cita olímpica. Para estos hombres de negocios este acontecimiento deportivo supone una oportunidad de crecimiento urbanístico y un impacto publicitario inmejorable (101).

El negocio consiste en adquirir terrenos a bajo precio que se revalorizarán con las olimpiadas. El propio Basté de Linyola le recomienda a Carvalho la compra de parcelas, detrás del Tibidabo o en los alrededores de la futura Villa Olímpica, que después de los Juegos habrán multiplicado su precio:

Hay que comprar terrenos y comprar a los que pueden recalificar terrenos. Éste ha sido el negocio fundamental de esta ciudad desde que derribaron las murallas. ¿Quiere invertir sus ahorros?

(...) Si tiene algún dinero, métalo en terrenos, al otro lado del Tibidabo, cuando construyan el túnel, o en la zona que va a quedar detrás de la Villa Olímpica. Todo aquello será una mina (82)

El campo del “Centelles” se encuentra situado en una zona que después de las Olimpiadas se convertirá en un barrio residencial y su adquisición se convierte en un objetivo prioritario para los especuladores:

El patronato de fundadores del Centellas había resistido todas las tentaciones de venta del campo, tanto en las expansiones urbanas de los años cincuenta y sesenta, como cuando empezaron a husmearlo los cazadores de la futura especulación en todos los alrededores de la Villa Olímpica. Situado en la tercera o cuarta línea del mar, casi en los límites de San Adrián, el campo del Centellas quedaría engullido en el futuro por la Barcelona que crecería a partir del núcleo irradiador de la Villa Olímpica convertida en bloques de apartamentos para la nueva pequeña burguesía postolímpica, en contraste con la población próxima y aborigen: catalanes proletarios residuales e inmigrados de distintas capas arqueológicas (37)

Para evitar la oposición de los aficionados a su venta conviene que el equipo descienda de categoría. Aunque la reivindicación del fútbol, por parte de algunos intelectuales de izquierdas marxistas, como un elemento subcultural puede resultar un escollo en este proceso. Por eso, un abogado relacionado con los inversores, Dosrius, expone al presidente del club, implicado en la operación urbanística, su temor a que se organice un movimiento popular para impedir la desaparición del equipo. Su desconfianza se basa en que “los rojos del barrio” consideran que el fútbol es “cultura popular” y pueden defender el valor del club como “una señal de identidad cultural” (72).

El simbolismo extradeportivo del F. C. Barcelona

Además del “Centelles”, la otra institución que adquiere un protagonismo notable en la novela es “el club de fútbol más poderoso de la ciudad, de Cataluña” (13), es decir, el F. C. Barcelona. Vázquez Montalbán explica en varios pasajes el significado político y social de este club respecto a Cataluña. En la presentación de Jack Mortimer los periodistas realizan las típicas preguntas a un jugador extranjero recién fichado que ponen de manifiesto el vínculo entre el club y la identidad catalana. El aprendizaje del catalán, el conocimiento de su representatividad extradeportiva, la imposición de un nombre catalán a su hijo o la utilización del

pan con tomate son las señas de identidad que todo inmigrante debe asumir para integrarse en la comunidad catalana (18).

Durante la presentación del delantero inglés, Basté de Linyola, presidente del club, le recuerda el significado patriótico que tienen cada uno de sus goles para los aficionados:

Mortimer, marca muchos goles. Detrás de cada gol está el deseo de victoria de todo un pueblo (21)

Este papel compensatorio de las insuficiencias políticas del pueblo catalán atribuido a las victorias del “Barça”, también aparece en el libreto del musical *Flor de Nit*:

Vosotros orgullosos catalanes separatistas del pueblo español habláis de lucha pero luego os basta con que el domingo el Barça marque un gol (74)

Vázquez Montalbán utiliza una metáfora militar para referirse al simbolismo nacional del club como vanguardia épica de la catalanidad. Esta formulación genuinamente montalbanaiana constituye una de sus aportaciones más relevantes al imaginario azulgrana:

- ¿Por qué se cree interesante Basté de Linyola?
- Es un político, más o menos frustrado. Ha querido ordenar la economía, la democracia, Cataluña, y ahora quiere ordenar la sentimentalidad épica de este país devolviendo al club su carácter de ejército simbólico no armado de la catalanidad (92)

Este contenido épico del “Barça” vuelve a aparecer en la conferencia, citada anteriormente, sobre el salto cualitativo urbanístico que supondría para la ciudad la concesión de los Juegos Olímpicos. En ella, Basté de Linyola alude al papel emblemático del club como “ejército simbólico y desarmado de Cataluña, una nación sin estado y, por lo tanto, sin ejército” (101).

Anteriormente, en un diálogo entre Camps O’Shea, relaciones públicas del club, y Carvalho, Vázquez Montalbán traslada la interpretación simbólica del club a la política española para explicar el significado de la rivalidad deportiva entre el F. C. Barcelona y el Real Madrid:

Y traslade usted este esquema a España, a Cataluña, a nuestro club. Nuestro club es sant Jordi y el dragón el enemigo exterior: España para los más ambiciosos simbólicamente, el Real Madrid para los más concretos (94)

El olimpismo en *Sabotaje olímpico*

Vázquez Montalbán nunca se mostró partidario de una competición deportiva como el olimpismo debido a su contenido ideológico, la manipulación política ejercida por los gobiernos internacionales y el partidismo del Comité Olímpico Internacional. En 1992, durante la celebración de los Juegos de Barcelona, publicó diariamente una historia de ficción en el suplemento *El País Olímpico*. Estos relatos se convirtieron en el germen de la novela *Sabotaje Olímpico*, publicada y ampliada un año después (1993). A través de la resolución de un supuesto sabotaje por parte del detective Pepe Carvalho, Vázquez Montalbán desenmascara la ideología olímpica, denuncia la conversión del olimpismo en un negocio publicitario y recupera la memoria histórica del franquismo. Dos años antes, en *El laberinto griego* (1991), lamentaba la transformación de la ciudad de Barcelona y expresaba su desencanto con la izquierda democrática. Además, en la obra de teatro *Flor de nit*, estrenada en 1992, también se refirió a la destrucción de la ciudad de su memoria.

La desmitificación de la ideología olímpica

En dos entrevistas concedidas al periodista Quim Aranda y al crítico literario Georges Tyras, Vázquez Montalbán considera la escritura subnormal como la forma literaria más adecuada tanto para denunciar la “doble verdad del olimpismo” (Aranda 76) como para afrontar el “cachondeo del olimpismo” (Tyras 55). Por eso, inicia esta novela, escrita durante los Juegos de Barcelona (1992), presentando la posición del marxismo crítico ante el olimpismo: un instrumento al servicio de los intereses burgueses. La ideología olímpica regeneracionista de Coubertin, basada en la transformación de las relaciones entre las personas y entre los países a través del deporte, constituye una ayuda para los empresarios y para las naciones ya que compensa la frustración de los trabajadores y prepara a la juventud para la guerra:

Curiosamente, los benefactores del siglo XIX se inventaron el deporte social para que los esclavos industriales fueran menos infelices y las competiciones deportivas entre Estados para demostrar que, en efecto, la paz es la prolongación de la guerra y requiere una insistencia en el entrenamiento para el futuro éxito bélico. Una mayoría social bien entrenada produce mejor y mata mejor en caso de estallar la guerra inevitable (34)

Carvalho cita, al inicio de la novela, unos cuantos argumentos que explican su rechazo al olimpismo. Por ejemplo, los beneficios para los constructores de las instalaciones y de los servicios necesarios para acoger los Juegos o para las cadenas televisivas y los anunciantes. O, también, la desvirtuación del amateurismo pregonado por Coubertin como un instrumento para garantizar la igualdad de oportunidades sociales:

Si quería razonar su rechazo de las convocatorias olímpicas, podía recurrir a la argumentación de que son juergas extradeportivas que se resuelven en excelentes negocios urbanísticos y mediáticos. O la estupidez congénita de los Juegos que descansaba en la no menos congénita estupidez e ignorancia de la realidad de su fundador, el barón de Coubertin, capaz de sostener que el deporte supera las desigualdades sociales y solo permite las desigualdades derivadas del mayor y menor esfuerzo deportivo: "La posición social, el nombre o el patrimonio heredado de sus padres no revisten ninguna importancia a este propósito"(16-17)

En este contexto, los movimientos marxistas denuncian la supuesta bondad y hermandad de la raza humana proclamada por la filosofía olímpica como un mecanismo de contención de la lucha contra las injusticias sociales. Ante estas críticas, los ideólogos del olimpismo defienden el valor higiénico de la competición para evitar la violencia entre los ciudadanos:

Pero los espíritus críticos fueron considerados enemigos de la concesión de los Juegos a España y, posiblemente, herederos espirituales de los funestos afrancesados, partidarios de que los juegos se los hubieran concedido a París o, en su defecto, a cualquier ciudad situada a más de mil kilómetros de distancia de cualquier ciudad española. Frente a los marxistas antiolímpicos que habían replegado todo su canallismo obstruccionista de los frentes de la lucha de clases internacional para dar la batalla contra el optimismo competitivo del olimpismo...

- ¡Preferís el homicidio de Caín como expresión de la división humana y no la competición del angélico Abel! (34)

Vázquez Montalbán utiliza el personaje del Coronel Parra, un marxista utópico, para denunciar que el olimpismo actúa como un ritual destinado a ocultar algunas de las contradicciones del sistema capitalista. Estos desequilibrios se manifestaban en la pervivencia del conflicto bélico en los Balcanes o de las condiciones vitales infrahumanas en el continente africano mientras los espectadores asistían atónitos al encendido del pebetero o una madre era capaz de agredir a un seleccionador por no

alinear a su hija:

El olimpismo es un supermercado de la ritualización del gesto enmascarador del sistema. En el mismo momento en que dos niños huérfanos yugoslavos eran asesinados por francotiradores, una madre española le ha pegado un guantazo al seleccionador del equipo de su hija, porque no había contado con ella, y un trío de arqueros españoles ha provocado el éxtasis ganando la medalla de oro. Los únicos africanos bien alimentados son los caciques y los atletas. Es la lucha final, Carvalho (145-146)

El descubrimiento de los intereses políticos, urbanísticos, económicos y farmacológicos ocultos tras la olimpiada barcelonesa evidenciaba la desvirtuación del espíritu olímpico e imposibilitaba el mantenimiento de la creencia en el olimpismo:

Terminada la alianza entre los príncipes, los arquitectos, los traficantes y los sponsors, la fragilidad del espectáculo deportivo era excesiva (85)

Un negocio publicitario para las empresas

Durante su mandato al frente del COI, Juan A. Samaranch consiguió que el olimpismo dejase a un lado las cuestiones políticas para centrarse en los aspectos económicos. Este giro ideológico no solo respondía a su propia iniciativa sino también a los cambios producidos en el panorama mundial como consecuencia de la caída del muro de Berlín y de la globalización. Vázquez Montalbán pone en boca del propio Samaranch el reconocimiento de esta transformación de la competición olímpica en una multinacional que no ofrece gastos sino beneficios a los organizadores. Por este motivo, las ciudades se pelean para ser elegidas como sede de los Juegos:

Hace años, cuando el olimpismo solo generaba deudas que debían cubrir las aportaciones de los Estados, nadie estaba dispuesto a hacerse cargo del invento de Coubertin, pero ahora, cuando yo lo he convertido en una multinacional de espectáculos deportivos rica y próspera, todos quieren apoderarse del pastel (64)

Contratado “a la fuerza” por los dirigentes olímpicos, Carvalho reflexiona sobre los posibles interesados en sabotear los Juegos. Teniendo en cuenta el olimpismo mercantilista de Samaranch, probablemente el responsable sería algún patrocinador molesto por no haber sido seleccionado:

En todo esto pensaba Carvalho cuando comparaba el olimpismo supuestamente idealista de Coubertin con el mercantil de Samaranch y sus muchachos, dispuestos a convertir el póquer en deporte olímpico si contaba con un patrocinador adecuado. ¿Cabía

atribuir el sabotaje a las mañas adversas de la momia del barón, desencantado por la corrupción del espíritu olímpico? Y de no ser así, lo más probable, ¿de dónde podía venir el sabotaje? En tiempos de Coubertin podía ser obra de un deportista despechado, obligado a demostrar su idealismo, o bien de una potencia empeñada en el fracaso organizativa del Estado convocante de los Juegos. Pero en la era Samaranch, más plausible que el sabotaje fuera consecuencia de una conspiración terrorista o del mal humor de un sponsor despechado (35-36)

A lo largo de la novela volverán a aparecer sucesivas referencias a la posibilidad que el sabotaje sea responsabilidad de alguna marca rechazada por el COI (63). Para tratar de descubrir el origen del sabotaje, el detective Carvalho solicita al ministro de Interior español, José Luis Corcuera, una reproducción de la ceremonia de inauguración. La respuesta del dirigente político probaba la necesidad del apoyo económico de los patrocinadores para poder organizar una olimpiada:

- ¿Está usted loco? ¿Cree que puede montarse así por las buenas un sarao semejante? Para empezar, necesitaríamos un patrocinador. ¿Qué marca estaría dispuesta a subvencionar la reconstrucción de una inauguración? Y solo porque un detective de mala muerte tiene una intuición femenina (69)

Viendo la priorización del negocio publicitario por parte del COI, Vázquez Montalbán no descarta la posibilidad que los patrocinadores influyan en la confección del programa olímpico. Por eso, plantea, con un tono humorístico, la inclusión de algunos juegos de cartas propios del país donde se organizase la Olimpiada, el subastado en el caso de Barcelona y el póker en el caso de Atlanta, entre los deportes olímpicos (126).

Finalmente se descubre que tanto el sabotaje como los Juegos son un montaje para desviar la atención de algunos grupos desestabilizadores que pretendían cuestionar el orden internacional poniendo en entredicho el pacifismo olímpico. Únicamente eran reales el escenario, el público, los deportistas españoles y sus familiares. Samaranch expresa su agradecimiento a los patrocinadores sin los que no hubiera sido posible desarrollar unos Juegos imaginarios para proteger al olimpismo de algunos idealistas marxistas:

De aquí al fin del milenio, no se volvería a presentar una ocasión semejante de desestabilización. Si salvábamos los Juegos Olímpicos, salvábamos el imaginario olímpico. Teníamos a nuestro lado a los sponsors más poderosos de la Tierra y enfrente a una caverna de moralistas cínicos dispuestos a salvar la Historia, la Moral e incluso el Olimpismo (127-128)

La memoria histórica del franquismo

Las referencias a Samaranch serán una constante en esta novela. Como hemos visto, Carvalho responsabiliza a Samaranch de la transformación de la propuesta utópica del olimpismo en un simple negocio al servicio de los intereses de los patrocinadores. Pero, sobre todo, el detective cuestiona el papel de la memoria histórica al ver como los barceloneses lloran y reclaman la devolución de Samaranch, teóricamente secuestrado por los responsables del sabotaje olímpico, sin tener en cuenta los gritos en sentido contrario que se habían producido veinte años atrás:

Increíble, las masas aplicaban a Samaranch el epíteto que en el pasado había merecido Francesc Macià, l'avi, un patriota nacionalista catalán, cuya memoria había sido perseguida sañudamente por el franquismo. Carvalho recordaba aquellos tiempos en que los gritos sociales iban en sentido inverso y le pedían a Samaranch que se fuera.
- Samaranch, fot el camp! (Samaranch, l'argate...!) (88)

Carvalho, que había acudido a rescatar a Samaranch de las manos de los secuestradores, se cuestiona si debe cumplir con su deber profesional. El detective recuerda como el presidente del COI había abandonado a los detenidos en la lucha antifranquista:

Mientras ascendía, imágenes, sensaciones, ideas contrapuestas se agitaban en un lugar indeterminable de su cerebro. ¿Iba a salvar a Samaranch solo por una cuestión profesional? Cuando bajo el franquismo, cientos, miles de luchadores antifascistas eran detenidos ¡y de qué manera! ¿había acudido Samaranch en su socorro? (91)

El secuestro y el sabotaje olímpico resultan un montaje del propio Comité Olímpico Internacional. El simulacro articulado en torno a los Juegos demostraba el pragmatismo de Samaranch, un personaje capaz de mostrarse como el más catalán entre los catalanes cuando la situación lo requería:

La vida y la historia habían hecho de Samaranch un pragmático, del principio de Marx de que para conocer un país hay que beber su vino y comer su pan y “donde estuvieres haz lo que vieres”. Catalanizado en su propio país, Cataluña, para impedir desórdenes causados por los catalanistas, recibió a Carvalho vestido de heredero agrícola catalán, con la cabeza cubierta con una barretina en la que campeaban, eso sí, los aros olímpicos (126)

Además del pasado franquista, Vázquez Montalbán también recorda-

ba sus orígenes burgueses y su afición al boxeo por la que era conocido como “Kid Samaranch”:

De su pasado de joven rico, boxeador, Kid Samaranch, y algo fascistón, don Juan Antonio conservaba la nariz aplastada por algún puño casi sin duda proletario, tuviera o no el puño conciencia de clase (24)

La reconversión simbólica de Samaranch, del franquismo al catalanismo, no era atribuible solo a la voluntad de catalanizar los Juegos por parte del presidente del COI. También el pueblo catalán necesitaba encontrar un referente universal para alimentar su orgullo patriótico:

Todos los pueblos pequeños cuentan con los dedos, para que no les quiten ni uno, el número de sus ciudadanos que el día menos pensado pueden salir en la primera página del New York Times o en el Show de Ed Sullivan. Samaranch había conseguido ese estatus y pasaba a ser el primer franquista que llegaba a la categoría de catalán universal, porque el otro posible competidor para tan olímpico cargo, Salvador Dalí, ya era universal y catalán antes de hacerse franquista y en cambio Samaranch había sido franquista antes de presumir de catalán y de que le hiciera universal la alegre pandilla del COI y la angustia metafísica de sus compatriotas acomplejados porque los únicos catalanes universales que quedaban eran unos cuanto tenistas inseguros y algunos cantantes de ópera (24-25)

La novela finaliza con una de las prácticas habituales de Carvalho: la quema de libros. En este caso, el último libro lanzado a la hoguera corresponde a una biografía de Samaranch que pretende poner al descubierto sus rincones oscuros para historificar, y no mitificar, su papel dentro del olimpismo:

Quemó en la chimenea el libro de Simpson y Jennings Los señores de los anillos, ya inútilmente antiolímpicos y El deporte del poder, de Espada y Boix, penúltimo intento de esputar a Samaranch en la Historia y no en el Olimpo (161)

La pérdida de la memoria de la ciudad y el desencanto político

Vázquez Montalbán utiliza la novela para denunciar los beneficios económicos generados alrededor de las construcciones olímpicas. En primer lugar, expone la transformación de una competición deportiva en un negocio urbanístico como un argumento más para justificar el rechazo de Carvalho (16). Segundo, insinúa que los miembros del COI reciben informaciones privilegiadas sobre inversiones en terrenos situados en

Atlanta o Barcelona:

Más de un miembro del COI, cristiano viejo y adicto sin remedio a cuantos placeres puede ofrecer el cerdo, esgrimió desconocidas repugnancias al jamón a cambio de la información sobre recalificaciones de terrenos en Atlanta y en las zonas de Barcelona a remodelar tras el impacto de las construcciones olímpicas (47-48)

Esta transformación urbanística no solo supuso el enriquecimiento de algunos empresarios y dirigentes deportivos sino también la pérdida de la memoria de la ciudad. Vázquez Montalbán recibió el encargo de escribir el texto del musical *Flor de Nit*, estrenado cuatro meses antes de inaugurarse la olimpiada. Aunque la acción está ambientada en el Paralelo entre 1929 y 1936, las palabras de Reynals Vell, cronista de la ciudad, reflejan el dolor del escritor catalán ante una metamorfosis que, con el derribo de multitud de edificios asociados al paisaje de su infancia, ha destruido su memoria:

Per construir cal destruir... Això deien els anarquistes i jo mateix ho pensava, encara que una mica matisat... Però cada vegada m'agraden menys les destruccions. És com si desaparegués una part de mi mateix, del meu paisatge. L'Alcalde em porta de destrucció en destrucció. Entusiasmat perquè jo sóc el degà dels cronistes de la ciutat. Sembla como si li agradés veure com cauen els trossos de la meua Barcelona, de la meua memòria (15)

Por otro lado, en *El laberinto griego*, novela ambientada en la Barcelona preolímpica, Vázquez Montalbán lamenta que las modificaciones urbanísticas realizadas con motivo de los Juegos destruyan la historia reflejada en los edificios antiguos, como en el caso de la catedral. Una memoria ciudadana sacrificada en base a las necesidades del turismo:

Pateó los callejones abandonados a su historia inútil, en busca de la ciudad remozada para actuar como escaparate olímpico. La catedral se asomaba, aunque distante, a las obras de un parking subterráneo que permitiría aumentar el número de japoneses que la visitarán antes que llegara el año dos mil (61)

En esta novela también expresa su desencanto con los miembros de la izquierda antifranquista y crítica con el olimpismo. Estos antiguos compañeros políticos han sacrificado sus ideas poniéndose al servicio de este negocio publicitario, urbanístico y mediático:

Hizo lo propio con los compañeros de otro tiempo que ahora trabajaban en la prepa-

ración de las Olimpiadas y le salió un folio completo lleno de nombres. En esta ciudad quien no prepara las Olimpiadas las teme, no hay término medio. La Oficina Olímpica, Preolímpica, Transolímpica, Postolímpica empleaba a las gentes en otro tiempo menos olímpicas de este mundo, gente que había hecho un viaje parecido al del normalien hallado en la selva: del marxismo leninismo a la gestión democrática institucional y finalmente a preparar todos los Olimpos que la democracia española tendría en 1992: el Quinto Centenario del Descubrimiento de América, la Feria Internacional de Sevilla, las Olimpiadas, Madrid capital cultural de Europa. Quien no ha perdido siquiera media hora de su vida preparando la revolución, jamás sabrá qué se siente cuando años después te descubres a ti mismo prefabricando olimpos y podiums triunfales para los atletas del deporte, del comercio y de la industria. De Sierra Maestra a Olimpia. De la larga marcha a los cincuenta kilómetros marcha. De atravesar fronteras clandestinamente a negociar con los representantes de todos los fabricantes de cacao en polvo del mundo, ávidos de conseguir la concesión olímpica (32)

Esta misma denuncia aparece en el relato “Tal como éramos” incluido en el libro *El hermano pequeño*:

La suerte ha sido distinta según los casos y si repaso, por ejemplo, el devenir de los componentes de aquel Comité Ejecutivo del FLP, compruebo que casi tres cuartas partes de sus integrantes no sólo forman parte de la Historia sino que han hecho y hacen historia, bien sea en ocupaciones políticas nítidas, bien sea en frentes importantes de los desafíos internacionales que nuestra joven democracia aborda. Hay quien está trabajando en la organización del V Centenario, otros en la Oficina Olímpica, algunos en la organización de Madrid: Capital Cultural de Europa, aunque tal vez me exceda en la relación puestos personas, porque hay más puestos que personas hubo en aquella entermecedora organización (126)

Bibliografía

- Aranda, Quim. *Què pensa Manuel Vázquez Montalbán. Entrevistat per Quim Aranda*. Barcelona: Dèria Editors, 1995.
- Blanco Chivite, Manuel. *Manuel Vázquez Montalbán & José Carvalho*. Madrid: Grupo Libro 88, 1992.
- Campbell, Federico. “Manuel Vázquez Montalbán o la mitología popular”. *Infame turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de los 70*. Barcelona: Lumen, 1994. 160-196.
- Colmeiro, José. “El intelectual en la cultura: entrevista con Manuel Vázquez Montalbán”. *Crónica del desencanto: la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Florida: Nort South Center Press, University of Miami, 1996. 269-291.

- Ferreres, Pere. "Manuel Vázquez Montalbán". *Cien años azulgrana: entrevistas a la sombra del Camp Nou*. Madrid: El País-Aguilar, 1998. 201-218.
- "Manuel Vázquez Montalbán: a fondo". *Grandes personajes a fondo*. Dir. Joaquín Soler. Televisión Española, Barcelona, 21 Octubre 1979.
- Manuel Vázquez Montalbán: El éxito de un perdedor*. Dir. Luis López Doy, Luis. Televisión Española, Madrid, 1997.
- "Manuel Vázquez Montalbán". *Epílogo*. Dir. Begoña Aranguren. Canal Plus España, Madrid, 21 Octubre 2003. Televisión.
- Roglán, Joaquim. *Combat a mort. Gironès i els boxejadors perseguits pel franquisme*. Barcelona: Angle Editorial, 2007. Impreso.
- Saval, José Vicente. *Manuel Vázquez Montalbán. El triunfo de un luchador incansable*. Madrid: Síntesis, 2004.
- Termes, Josep. *Les arrels populars del catalanisme*. Barcelona: Empúries, 1999: 57-68.
- Tyras, George. *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zoela, 2003.
- _____. "Brevedades montalbanianas". *Cuentos blancos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011. 25-26.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Una educación sentimental*. Barcelona: El Bardo, 1967.
- _____. "El delantero centro fue devorado al atardecer". *Triunfo* [Madrid] núm. 513, 29 Julio 1972: 54.
- _____. "El Barça is different". *Tele/eXprés* [Barcelona], 8 Abril 1974: 4.
- _____. *El pianista*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- _____. *Pigmalión y otros relatos*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- _____. *Historias de padres e hijos*. Barcelona: Planeta, 1987.
- _____. *El delantero centro fue asesinado al atardecer*. Barcelona: Planeta, 1988.
- _____. *Escritos subnormales*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- _____. "Crónica sentimental de la musculatura". *Olimpiada Cultural* [Barcelona] 16 Noviembre 1990
- _____. *El laberinto griego*. Barcelona: Planeta, 1991.
- _____. *Flor de nit*. Barcelona: Boileau, 1992.
- _____. *Sabotaje olímpico*. Barcelona: Planeta, 1993.
- _____. *El hermano pequeño*. Barcelona: Planeta, 1994.

Problemática de la equivalencia translémica español-italiano a través de una novela de Manuel Vázquez Montalbán

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ ABELLA

Introducción

A Miguel Martínez-Lage (2007: 216-217),¹ su larga práctica traductora le lleva a sostener que el traductor es ante todo lector,

lector privilegiado y lector responsable, ya que de su lectura, de su movimiento interpretativo, han de emanar todas las demás lecturas. El traductor no puede abrir, pero sobre todo no puede cerrar el espectro de las ambigüedades del original. Su lectura ha de cifrarse en la reproducción no de lo que pone en el original, sino de lo que el original dice, de modo que una vez traducido siga diciendo lo mismo, al margen de lo que ponga, y todas las interpretaciones del original sigan siendo posibles en el texto traducido.

Desde su punto de vista (*ibídem*, 216), al enfrentarse a un nuevo trabajo traslaticio, el traductor ha de realizar, en primer lugar, una lectura profunda y responsable del texto y, a continuación, ha de empaparse “del contexto lingüístico-cultural en que se mueve el autor” que está traduciendo. Para Martínez-Lage, conocer el contexto de la obra deviene un elemento indispensable para, como sostenía también Valentín García Yebra (1994: 258), poder “decir todo lo que dice el texto original”.² Por otra parte, la obra montalbaneana, como sintetiza muy acertadamente Colmeiro (2013: 20).

¹ Miguel Martínez-Lage (Pamplona, 1961-Almería, 2011), obtuvo, entre otros reconocimientos, el Premio Nacional de Traducción en 2008 por su versión de la *Vida de Samuel Johnson* de Samuel Boswel.

² Según el traductor navarro, “en el fondo, la cuestión es sencilla: se trata de ponerse en el pellejo del lector de la novela en su versión original –y, llegado el caso, hablar con un lector de la novela en versión original para saber qué percibe, qué acusa– y desmenuzar entonces todos los efectos que esa novela haya podido producir en su sensibilidad para reproducir esos mismos efectos, a veces generando otros mecanismos, de acuerdo con determinadas convenciones y sometándose siempre a la signatura del autor (incluso si contraviene determinados usos), para que esos efectos sean análogos en la lengua de llegada” (2007: 218).

[...] atraviesa las fronteras estrictas de los géneros literarios y subvierte categorías tradicionales de cultura alta y baja, combinando lo ficcional y lo histórico, el ensayo y la novela, el periodismo y la literatura, y temas tan diversos y aparentemente tan alejados entre sí como las gastronomía y el erotismo, el fútbol y el nacionalismo, la sexualidad y la política, los medios de comunicación de masas y la memoria histórica.

Ciertamente la rica y variada presencia de referentes culturales en la saga carvalhiana puede complicar la labor del traductor. Es más, a nuestro modo de ver, para solventar las dificultades traslaticias que plantean los textos tan marcados culturalmente es casi imprescindible que la cultura del traductor abarque la materia tratada en la obra que está traduciendo. Porque, a veces, descifrar el sentido del texto original se convierte en un ejercicio de hermenéutica literaria que rebasa la habitual labor de transferencia lingüística y cultural que suele implicar la traducción de un texto.³ Así pues, en estas líneas, utilizando como corpus de referencia la traducción al italiano de *Asesinato en el Comité Central* (1981),⁴ nos planteamos reflexionar sobre las dificultades traslaticias que comportan, en particular, los referentes culturales pertenecientes al ámbito del patrimonio cultural.

Asesinato en el Comité Central

En esta crónica carvalhiana, el protagonista acude por encargo a la *Villa y Corte* para investigar el asesinato del secretario general del PCE. En este viaje a la capital y “al interior del PCE” (Pradera 1981; Arroyo 1983) asistimos a toda clase de peripecias investigativas, eróticas, gastronómicas, etc.

Sin duda, el núcleo argumental, como sugiere Javier Pradera (1981), presenta “una idea con deslumbradoras posibilidades cinematográficas”:⁵

³ Además, como es sabido, el idiolecto montalbaniano se caracteriza por el uso esporádico del catalán. Característica esta que puede dificultar ulteriormente el trabajo del traductor.

⁴ *Assassinio al Comitato Centrale* se publica en la Sellerio editore Palermo tan solo tres años después del texto original (1984). La versión italiana es obra de Lucrezia Panunzio Cipriani. Por otra parte, esta es la primera y única incursión de esta traductora en el universo Carvalho. En 2005 la editorial Feltrinelli de Milán publica también esta novela, pero se sirve de la misma traducción.

⁵ De hecho, en 1982 Vicente Aranda dirige *Asesinato en el Comité Central* con Patxi Andión y Victoria Abril como protagonistas.

el secretario general del Partido Comunista de España es asesinado en una reunión del Comité Central, con el agravante de la nocturnidad artificial proporcionada por un apagón de luz intencionado, y los camaradas de la víctima encargan al detective privado Pepe Carvalho —ex comunista y ex agente de la CIA, acreditado profesionalmente por los éxitos conseguidos en *Tatuaje*, *La soledad del manager* y *Los mares del Sur*— la investigación del caso. Para colmo, esta réplica hispánica de los grandes misántropos y escépticos que pueblan la novela negra americana tiene que competir en su trabajo con un policía en cuya figura hasta los más arcangélicos querubines encontrarían sorprendentes parecidos con el comisario Conesa (*ibidem*).

Por otra parte, a medida que avanza la narración se va perfilando un retrato muy personal de la sociedad capitalina. De hecho, la narración se localiza básicamente en Madrid, en los últimos años de la Transición, antes del triunfo socialista en las Elecciones Generales del 25 de octubre de 1982.

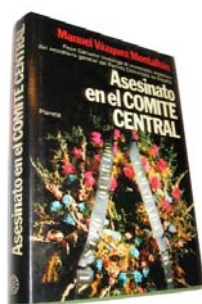
En cualquier caso, como veremos al final, “detrás de todo está siempre el poder del dinero, una realidad cada vez más literal, más descarnada” (García Montero, 2012: 11).

Peritexto y traducción

En cuanto a las formas constitutivas externas más interesantes desde el punto de vista traductológico, el título es sin duda uno de los elementos peritextuales más visibles y además, como apunta Divinsky (citado en Guerriero, 2013: 5), “un título no hace que un libro se venda, pero hace

que el candidato a comprarlo lo levante de la mesa”. En nuestro caso, el título alude claramente al contenido del texto: un asesinato y al lugar del hecho: el Comité Central. Por tanto, según Genette (2001: 70), nos hallamos ante un título que funciona como indicador temático y descriptor de la naturaleza del texto.

En la edición italiana, en una casi total simetría con el paratexto original, se opta por la traducción literal del título de la obra: *Assassinio al Comitato Centrale*.



Un elemento peritextual que sí se altera es la imagen de portada del libro. En la edición original de Planeta aparece una corona de flores en cuya banda encontramos la leyenda: *A nuestro querido camarada R.I.P.*, donde la referencia al fallecimiento de un miembro del partido comunista es evidente.



Se establece, por tanto, una perfecta conjunción entre los signos verbales del título y la imagen de cubierta.

Sin embargo, en la edición italiana se pierde por completo esta alusión. De hecho, como imagen de portada se nos propone un detalle del cuadro de Malevich *Un inglés en Moscú* (1914). En consecuencia, desaparece el vínculo entre elementos verbales e iconográficos presente en el texto origen.

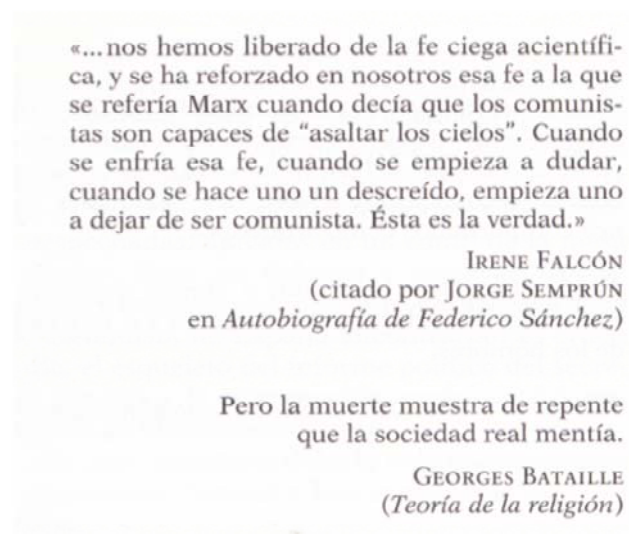


Fig.1. Epígrafes en *Asesinato en el Comité Central*.

Otros elementos constitutivos externos característicos del paratexto original son, en el siguiente orden, la dedicatoria autoral, dos epígrafes

alógrafos, una nota del autor y la disolución de la división en capítulos. En el TM se altera el orden de algunos elementos peritextuales, de tal manera que primero se sitúan los dos epígrafes, después la dedicatoria y, en último lugar, la nota. En cambio, se mantiene idéntica la fragmentación del texto en secuencias.

Sorprende esta alteración del orden paratextual, puesto que la dedicatoria suele ser un escrito o nota que se pone en un libro al principio, esto es, suele preceder al texto que simbólicamente es dedicado.⁶

En cuanto a los dos epígrafes alógrafos, no cabe duda de que estos contribuyen a orientar al lector, de hecho, para Montalto (1989: 21-22), el epígrafe:

[...] rappresenta il primo contatto stabilito con il lettore, diventa il primo tramite, la prima comunicazione fra l'autore e il suo destinatario. La sua scelta manifesterà all'epigrafatario l'indirizzo, l'intenzione, lo spirito, l'umore, talvolta il tema dell'opera; [...] avrà la funzione di sollecitare nel lettore il nascere di una tensione nei confronti dell'opera, di prepararlo emotivamente all'atmosfera della stessa, attivando quei sentimenti che serviranno per una corretta lettura.

Esto es, el epígrafe funciona como una llamada de atención al lector, sugiriéndole o apuntándole posibles claves interpretativas sobre el contenido y sentido del texto que va a leer. Montalto (1991: 14) destaca también que:

il fascino maggiore dell'epigrafe consiste proprio nella sua varietà e nelle sue vastissime opportunità di relazioni che l'autore vuole stabilire con il fruitore di essa; a volte si tratta di un sottile gioco ironico o polemico o ammiccante, di un'allusione ambigua o insinuante, altre deve acrescere la sensazione, l'emozione. Non è raro il caso in cui lo scrittore si serve di una citazione desiderando dal suo lettore un collegamento non solo con la stessa, ma con tutto il testo da cui è stata tolta.

En el caso que nos ocupa, no hay que olvidar que el propio MVM, como confiesa a Blanco Chivite (1992), sentía una especial preferencia

⁶ Sobre la colocación y uso de la dedicatoria, Sabia (2005) incide en que: "La dedicatoria es una práctica por medio de la cual el autor homenajea a una persona o a un grupo de personas haciendo figurar, al inicio de su obra, el nombre del destinatario de su homenaje. Suele aparecer inmediatamente después de la página que reproduce la portada con el título de la obra y el nombre del autor".

por esta novela, aunque reconocía también que le había costado mucho escribirla⁷:

era muy difícil escribir una novela sobre el PCE, dentro del PCE, sin ser disidente, sin hacerlo como el clásico disidente que se ha marchado y al mismo tiempo tratando de explicar qué coño está pasando y qué coño va a pasar, porque la novela está publicada antes de la gran liquidación, antes de la merienda de rojos. (Citado en Saval, 2004:167)⁸

Con todo, MVM siempre sostuvo que la obra era “básicamente una novela de aventuras y también una crítica al sentido religioso de la militancia” (Canals, 1981).

Por último, por lo que se refiere a la nota del autor, esta encierra claramente un matiz aclaratorio por parte de MVM acerca de la naturaleza ficcional de la historia que nos va a narrar.

Esta acotación adquiere especial relevancia, porque pese al aparente distanciamiento, no cabe duda de que nos hallamos ante un narrador comprometido y que la obra refleja perfectamente el contexto sociopolítico en que fue escrita⁹. Conocida es, por ejemplo, la polémica suscitada por Santiago Carrillo cuando se publica esta novela¹⁰. En efecto, el dirigente comunista ve en Fernando Garrido su trasunto literario y así lo sostiene en el *Epílogo conmemorativo del 25º aniversario de Carvalho*:

el escritor escogió la forma de la novela policiaca para elaborar un libro político. [...] A nadie –ni al autor– podrá extrañar, pues, el reconocimiento de que cuando se publicó lo sentí como una auténtica puñalada. La que recibió físicamente Fernando Garrido iba dirigida políticamente contra mí (1997: 295).

⁷ Sobre la conflictiva relación de MVM con el PCE, véase Tyras (2003: 26-36).

⁸ Saval (2004: 168) sostiene también que “más allá de lo anecdótico, *Asesinato en el Comité Central*, es posiblemente la novela donde el escritor haya incluido más referencias personales, sus propias creencias, anécdotas (como la de que en una reunión clandestina dijo que los comunistas de finales de los años cincuenta no durarían ni un cuarto de hora en el monte), etc.”.

⁹ En 1981 el Partido Comunista de España estaba sumido en una profunda crisis institucional. En el X Congreso del PCE Santiago Carrillo es reelegido Secretario general pero se asiste también a la escisión interna entre carrillistas y renovadores.

¹⁰ En cualquier caso, ante el fracaso electoral del PCE en 1982 se producirá una fuerte lucha interna en el partido y Carrillo se verá forzado a dimitir.

Sea como fuere, ciertamente el novelista nos presenta el retrato de un medio bien conocido por él. Es más, hasta el propio Carvalho se siente autorizado a emprender ese viaje a la capital y “al interior del PCE”. De hecho, el diálogo que Carvalho mantiene con Santos Pacheco así parece confirmarlo:

- ¿Por qué yo?
- Porque usted es un ex comunista. Porque usted sabe qué somos, cómo somos, de dónde venimos, adonde vamos (33-34).

En cuanto a la traslación de esta nota, constatamos que se verifican algunas imprecisiones y un error patente¹¹.

NOTA DEL AUTOR	<i>Nota dell'Autore</i>
<u>Ante</u> la previsible y perversa intención de identificar los personajes de esta novela con personajes reales, el autor declara que se ha limitado a utilizar arquetipos, aunque reconoce que a veces los personajes reales <u>nos comportamos</u> como arquetipos.	<u>Davanti</u> alla prevedibile e subdola intenzione di identificare i personaggi di questo romanzo con personaggi reali, l'Autore dichiara che si è limitato a utilizzare degli archetipi, anche se riconosce che a volte i personaggi reali <u>si comportano</u> come archetipi.
ARQUETIPO: Tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad de los hombres. (Del <i>Diccionario de la Real Academia</i>)	ARCHETIPO: Immagine sovrana ed eterna che serve da esempio e da modello all'intelletto e alla volontà degli uomini. (Dal <i>Dizionario della Real Accademia</i>)

Comprobamos que al trasladar la preposición castellano *ante* (utilizada en el TO en sentido figurado) por el adverbio de lugar italiano *davanti* (literalmente en castellano *delante de*), en el TM se produce un sin

¹¹ Una imprecisión innecesaria se verifica al trasladar el adjetivo castellano *perverso* por el italiano *subdolo* (literalmente. *taimado*), puesto que en italiano existe el adjetivo homólogo *perverso*, que presenta además una extensión semántica idéntica a la del castellano.

sentido¹², efectivamente, la locución adverbial italiana equivalente es: *di fronte a*.

Se altera también el punto de vista presente en la secuencia discursiva original: *a veces los personajes reales nos comportamos como arquetipos*, al trasladarse al italiano por: *a volte i personaggi reali si comportano come archetipi*. Como se puede ver, en el TM se recurre a la técnica de la modulación, produciéndose un cambio de categoría de pensamiento. De hecho, en el TO el autor se incluye en la generalización que acaba de reseñar, sin embargo, en el TM se pierde este matiz que se hubiera podido mantener mediante la traslación: *noi, personaggi reali, ci comportiamo*.

Estudio analítico de los referentes pertenecientes al ámbito del patrimonio cultural y su traducción al italiano

Dados los límites de extensión y contenido del presente estudio, circunscribiremos nuestro análisis a un único dominio cultural¹³, en concreto, nos ceñiremos al campo del patrimonio cultural.

En este ámbito incluimos los problemas de traducción ocasionados por las referencias físicas o ideológicas que comporta una cultura, por consiguiente, los personajes reales o ficticios, los acontecimientos históricos, las obras y movimientos artísticos, el folklore, el cine, la música, los bailes, los juegos, las festividades, los monumentos emblemáticos, la comida, la bebida, etc.¹⁴

Además, ante la imposibilidad material de incluir todas las secuencias textuales que presentan inadecuaciones de traducción en el campo del patrimonio cultural, haremos una selección de los segmentos textuales más representativos.

¹² La técnica utilizada en este caso es la de la transposición. En este trabajo, como en otros precedentes (Rodríguez Abella, 2008, 2009, 2010, 2013), nos atenemos a la catalogación de técnicas de traducción propuesta por Hurtado Albir (2004: 269-271).

¹³ Nos atenemos a la clasificación de ámbitos culturales propuesta por Molina (2006: 79-82). Esta autora identifica cuatro dominios sensibles a las interferencias culturales: medio natural, patrimonio cultural, cultura social y cultura lingüística. Además, en un epígrafe aparte, afronta también la cuestión de las interferencias culturales, distinguiendo entre falsos amigos culturales e injerencias culturales.

¹⁴ Véase Molina (2006: 81).

Patrimonio cultural

TO (p. 24)	TM (p. 25-26)
Biscuter no había tenido tiempo ni de deslegañarse ni de ordenar mínimamente la mesa del despacho. - ¿Desayuna aquí, jefe? Tengo unas <u>butifarras de perol</u> de puta madre y unos fesols cocidos que sobraron de ayer.	Biscuter non aveva avuto tempo né di ripulirsi né di mettere un po' d'ordine sul tavolo dell'ufficio. - Pranza qui capo? Ho delle <u>salsicce di Perol</u> che sono la fine del mondo, e fagioli lessi avanzati ieri.

Aunque no es nuestro propósito analizar aquí las diferentes funciones que el discurso gastronómico adquiere en la saga Carvalho,¹⁵ no cabe duda de que la cocina es un elemento caracterizador de la serie novelesca.¹⁶

En concreto, nuestro detective siente especial predilección por los gustos tradicionales, por las recetas regionales españolas, sobre todo, las de Cataluña, Galicia, Valencia, Murcia, etc.¹⁷ Es más, constatamos que hay una serie de productos, técnicas y platos habituales en casi todas las novelas de la saga. Entre los productos más recurrentes se encuentran, sin duda, las butifarras. En esta secuencia textual se trata de las *butifarras de perol*, esto es, de las *butifarras de matanza*. Nos hallamos pues ante un embutido que carece de referente y designación en la lengua-cultura meta. Ante la dificultad que plantea la traslación de esta referencia cultural, la traductora opta por un doblete de técnicas, generalización y traducción literal. Así pues, en primer lugar, utiliza el hiperónimo *salsicce* y, en segundo lugar, opta por la técnica de la traducción literal, no obstante, incurre en un error al confundir con un topónimo el vocablo *perol*. Se hubiera podido evitar la inadecuación manteniendo la letra

¹⁵ Aspecto destacado ya por varios especialistas en la obra montalbana, véase, por ejemplo, Colmeiro (1994: 186-193) y Tyras (2003: 118-119).

¹⁶ Para Newmark (2004: 137), por ejemplo, la comida representa “la expresión más delicada e importante de la cultura nacional”.

¹⁷ Como afirma el propio Vázquez Montalbán (2004: 8), la base de los gustos culinarios de Carvalho “la forma una materia esencial: el paladar de la memoria, la patria sensorial de la infancia. Por eso sus gustos fundamentales proceden de la cocina popular, pobre e imaginativa de España”. Esto es, “íntegra cocina catalana, cocina de autor de distintos restauradores de España y de diferentes extranjerías gastronómicas”. En definitiva, cocina y cultura mestiza que dificultan, sin duda, la labor del traductor.

minúscula o trasladando el referente como *salsicce catalane fresche*, *botifarra fresca*, o bien, *botifarra de perol*, las dos últimas soluciones nos parecen las más adecuadas, visto que se trata de un término muy recurrente en toda la serie.

Aunque no se trata de un término marcado culturalmente, se produce también una inadecuación innecesaria al trasladar el verbo *desayunar* por el verbo italiano *pranzare*, literalmente en castellano *almorzar*, el término equivalente es *fare colazione*.¹⁸

En último lugar, aunque se trata de una expresión perteneciente al ámbito de la cultura lingüística, observamos que se altera el tenor del discurso al trasladar *de puta madre* por la expresión italiana *la fine del mondo*.

TO (p. 25)	TM (p. 26)
- ¡Oiga qué dice este <u>facha</u> , jefe! ¡Escuche!	- Capo, senta che dice questo <u>minchione</u> ! Ascolti!

En este segmento, el vocablo *facha*, fruto del acortamiento del término italiano *fascista*, encierra una clara referencia ideológica para indicar que alguien es partidario de un movimiento político y social de carácter totalitario¹⁹. En cambio, *minchione*, literalmente en castellano *gilipollas*, *capullo*, según la definición del Treccani indica: “persona sciocca, priva di furberia, eccessivamente semplice e credulona; è soprattutto usato come titolo di spregio e di rimprovero”, esto es, indica una persona tonta, excesivamente simple.

Por tanto, en italiano sería más adecuado recurrir al término *fascista* o *fascistone*, porque *minchione* introduce un matiz no presente en el TO.

TO (p. 37)	TM (p. 38)
Prefirió, pues, ir caminando hacia	Preferì andare a piedi fino alla

¹⁸ De acuerdo con Bensoussan (1991: 20), consideramos que «el traductor debe sentarse en la mesa del autor, debe introducirse en él o en su obra, tiene que buscar pistas, indicios, huellas, intuiciones, tiene que profundizar todos los contextos necesarios».

¹⁹ Efectivamente, Biscuter está escuchando por la radio qué opinan varios encuestados sobre la situación que se ha creado tras el asesinato de Garrido. Entre otras cosas, este encuestado comenta lo siguiente: “desde que murió Franco nos ha caído encima la plaga” (1997: 25).

la <u>Boquería</u> a comprar dos kilos de <u>escupiñas</u> y <u>pescado</u> para hacer <u>caldo</u>. Luego rescató el coche del parking de La Garduña para irse a tomar <u>un bacalao a l'hostal</u> en el <u>figón</u> Pa i Trago, una <u>casa de comidas</u> cercana al mercado de San Antonio, donde los seres humanos civilizados pueden <u>desayunar capipota con sanfaina</u> desde las nueve de la mañana.	<u>pescheria</u> per comprare due chili di <u>frutti di mare e di pesce</u> per fare la <u>zuppa</u>. Poi riprese la macchina dal posteggio della Garduña per andarsi a mangiare <u>un filetto di baccalà</u> al "Pa i Trago", una <u>rosteria</u> vicino al mercato di Sant'Antonio, dove gli esseri umani civilizzati possono <u>gustare peperonata con stufato</u> dalle nove di mattina.
--	---

Como es sabido, la Boquería²⁰, emblemático mercado de Barcelona, aparte de ser un lugar donde se pueden comprar todo tipo de productos frescos, es también una atracción turística mundialmente conocida. Por tanto, el recurso a la técnica de la particularización, es decir, el uso de un término más concreto, *pescheria*, literalmente en castellano *pescadería*, no nos parece acertado. De hecho, es de sobra sabido que en este famoso mercado no solo se compra y vende pescado, sino también muchos otros productos: carnes, verduras, etc. Por esta razón, consideramos que en esta secuencia hubiera sido más adecuado mantener el vocablo tal cual. En cuanto a la denominación de la *escupiña* o *venus verrucosa*, en italiano la más común es *tartufo di mare*, aunque también se la conoce con otros nombres: *cappa verrucosa*, *noce* y *venere tartufo*, además de numerosas designaciones dialectales. En este caso, la traductora ha optado por una generalización, recurriendo al hiperónimo *frutti di mare*, literalmente en castellano *moluscos*. De todas maneras, se produce un falso sentido en el TM al no introducir el artículo partitivo *del* antes del término *pesce*. Es decir, Carvalho compra solo algo de pescado, no dos kilos de escupiñas y de pescado. También se produce una inadecuación en la traslación de la palabra *caldo*, el término equivalente en italiano es *brodo* y no *zuppa*, literalmente en castellano *sopa*.

Para la traducción del plato que consume Carvalho, la traductora opta por un doblete de técnicas: amplificación (castellano *un bacalao* = italiano *un filetto di baccalà*) y elisión (castellano *a l'hostal* = italiano Ø), en

²⁰ El mercado de la Boquería fue inaugurado en 1840, el 19 de marzo, día de San José. Para más información sobre su origen, personajes que lo frecuentan, mitos, etc., véase Obiols, I. y P. Ferrer (2004).

la traslación se elide asimismo el término *figón*.

Por lo que se refiere a la designación *casa de comidas*, en realidad, una *rosticceria* (literalmente en castellano *rotisería*)²¹ es una tienda donde se venden comidas para llevar. Por consiguiente, tampoco en este caso ha sabido resolver de forma adecuada la traslación de este referente. En italiano un equivalente más pertinente es *trattoria*.

Por último, para la traslación del tradicional *cap i pota amb samfaina*, castellanizado por MVM en *capipota con sanfaina* (sic.), la traductora opta por la técnica de la adaptación. En consecuencia, reemplaza este referente por otros propios de la cultura italiana: *peperonata* y *stufato*. De todas formas, la designación propuesta no es corriente en italiano, la designación más común es *stufato di vitello con peperonata*.

TO (p. 38)	TM (p. 39)
Orientó a Salvatella para que localizara su casa de Vallvidrera. Sin ceder el teléfono a la mujer que le urgía prisa con tetas y ojos endurecidos por el rimmel y <u>un cruzado mágico</u> , Carvalho llamó a Enric Fuster, su gestor y vecino.	Spiegò a Salvatella come localizzare la sua casa di Vallvidrera. Senza cedere il telefono alla donna che lo sollecitava con le tette e con gli occhi, occhi induriti dal rimmel, Carvalho chiamò Enric Fuster, suo amministratore e vicino.

En España, el famoso modelo *Cruzado Mágico* de Playtex fue el protagonista del primer anuncio televisivo en el que una modelo de carne y hueso se mostraba en sujetador. Como es sabido, el primer canal de televisión nace el 28 de octubre de 1956 y el bautizo del segundo canal tiene lugar nueve años más tarde. El éxito que obtiene la pequeña pantalla es inmediato. La repercusión de todo lo que allí aparecía era inmensa²², tanto es así que la televisión asume un papel protagónico en la vida social española de aquellos años.

Esta aparente digresión surge casi espontánea al analizar esta secuen-

²¹ Este término, *rotisería*, aparece ya recogido en el avance de la vigésima tercera edición del DRAE: “(Del fr. *rôtisserie*). 1. f. Á. R. Plata y Chile. Tienda donde se venden comidas para llevar, especialmente asados, quesos y fiambres”.

²² Hasta 1982, el español medio tendrá acceso a solo dos canales de televisión. En 1982 se asiste al nacimiento del tercer canal, en este caso de carácter autonómico. Para más información sobre el nacimiento y la llegada de la televisión a España, véase: <<http://recursos.cnice.mec.es/media/television/bloque2/pag2.html>>.

cia discursiva donde la traductora, pese a la proximidad sociocultural entre España e Italia, decide eliminar este guiño del autor hacia las fórmulas de la cultura de masas. Pero, como subraya Bustos (2011: 31),

la reivindicación de la cultura popular –y de su templo: la televisión– retrata esa empatía natural hacia el pueblo llano de un autor que podía permitirse el elitismo que avalaría su vasta cultura.

Se trata además de una reducción innecesaria, pues en Italia *l'incrocio magico criss cross*²³ obtuvo un éxito parecido al español, aunque popularmente su denominación se abrevió en *Criss Cross*.

TO (p. 40)	TM (p. 41)
<u>Rehogó</u> el arroz en un sofrito de cebolla previamente hecho en la cazuela.	<u>Affogò</u> il riso in un soffritto di cipolla preparato prima nella casseruola.

En esta secuencia textual la inadecuación traductiva se produce en la traslación de una comunísima técnica de cocina, *rehogar*. En efecto, se trata de un término que no presenta ninguna dificultad traslativa y el italiano dispone del correspondiente equivalente, *rosolare*. El vocablo utilizado en el TM no es adecuado, porque *affogare* significa literalmente en castellano *ahogar*.

TO (p. 42)	TM (p. 43)
El gestor le tendió una factura por los trámites y pagos de la declaración de renta. - ¿No te has equivocado de cliente? <u>¿Quieres decir que ésta no es la factura de Pujol?</u>	L'amministratore gli tesse una ricevuta di pagamento dell'imposta sui redditi. - Non hai sbagliato cliente? <u>Sei sicuro che questa sia la mia?</u>

En cambio, en esta segmento se elide la referencia a Jordi Pujol, Presidente de la Generalidad durante 23 años (1980-2003). Es más, se efec-

²³ El modelo *Cross Your Heart Bra* nace en Estados Unidos en 1935. Entre las protagonistas más famosas de sus campañas figuran: Jane Russell (1971), Eve Arden (1980), Stephanie Seymour, Helena Christensen, etc.

túa también un cambio de enfoque, pues la construcción: *Sei sicuro che questa sia la mia?*, literalmente en castellano equivale a: *¿Estás seguro de que esta es la mía?*

Efectivamente, en la formulación original: *¿Quieres decir que ésta no es la factura de Pujol?*, el apellido Pujol se erige en indicador clave que permite al lector inferir el significado que Carvalho quiere transmitir, esto es, el de una factura muy elevada. Sin embargo, con el nuevo punto de vista adoptado por la traductora, en el TM es imposible obtener la misma inferencia.

TO (p. 56)	TM (p. 56-57)
- Entre usted en aquella cafetería y verá una chica sentada [...]. La chica combinaba bocadito de <u>porra</u> con traguito de <u>cortado</u> [...].	-Entri in quel caffè, vedrà una ragazza seduta [...]. La ragazza alternava bocconcini di <u>brioche</u> a piccoli sorsi di <u>cappuccino</u> [...].

Sin duda, como señala Rabadán (1991: 164), la gastronomía es por excelencia el área de la realidad «donde se acumulan y hacen patentes las idiosincrasias culturales específicas». En esta secuencia nos hallamos, en primer lugar, frente a un vacío referencial en la LM. Se trata del término *porra*. En efecto, según la definición lexicográfica que nos proporciona el diccionario Clave, la *porra* es una: “3- Masa frita parecida al churro, pero más larga y más gruesa”. En este caso, ante el vacío léxico en la LM, la traductora opta por la técnica de la adaptación, esto es, sustituye el referente de la LO por uno análogo en la LM, aunque no cabe duda que una *porra* tiene muy poco que ver con una *brioche*, literalmente en castellano *cruasán*. Además, como veremos a continuación, constatamos una alternancia léxica a la hora de trasladar la palabra *porra*. En algunos casos se opta por el vocablo *brioche*, en otros se prefiere el término *bignè* (literalmente en castellano *petisú*). Algo parecido ocurre con el vocablo *churro*, que es trasladado indistintamente por *fritella*, *brioche* o *cornetto*.

Por lo que se refiere al segundo término, *cortado*, este no presenta ninguna dificultad traslativa y el italiano dispone de un término equivalente: *caffè macchiato*. En consecuencia, el uso de *capuccino* en el TM provoca un falso sentido innecesario. Además, este vocablo, con el sentido de “café con leche espumoso”, ya aparece recogido bajo el lema

capuchino en la vigésima primera edición del DRAE (1992).

En cuanto a la alternancia léxica, a la que nos hemos referido anteriormente a propósito de la palabra *porra*, presentamos a continuación varios segmentos textuales donde se evidencian una serie de alternancias para trasladar los términos *churro* y *porra*:

¿Quieres que le pregunte si los churros tienen porvenir en el Mercado Común? (TO, p. 81).

Vuoi che gli chiedo se le fritelle hanno un avvenire nel Mercato Comune? (TM, p. 82).

En este ejemplo se resuelve la traslación de *churro* mediante una generalización, *fritella*, literalmente en castellano *comida dulce o salada frita*²⁴. Sin embargo, más adelante cuando nos encontramos de nuevo con este referente, constatamos una incongruencia en la traslación. De hecho, la traductora opta en este caso por usar el mismo vocablo que había utilizado para trasladar el término *porra*:

Pero vido gente en la calle [...] y creyó oler perfume de churro, oír el claqué de las tazas de café sobre los platillos. Se duchó (TO, p. 117).

Ma vide gente per la strada [...] e credette di sentire un profumo di brioche, di udire il tintinnio delle tazze di caffè sui piattini. Si fece una doccia (TM, p. 116).

Por último, encontramos una secuencia textual donde aparecen los dos referentes gastronómicos: *porra* y *churro*. Aquí la traductora ofrece una nueva solución para trasladar estos elementos, esto es, *petisú* y *crusán*:

Se levantó, se vistió, recorrió un aburrido horizonte de porras, churros y cortados sobre los mostradores de las madrugadoras cafeterías del barrio [...] (TO, p. 227).

Si alzò, si vestì; passò in rassegna un noioso orizzonte di bignè, cornetti e cappuccini sui banconi dei mattinieri caffè del quartiere [...] (TM, p. 222).

En realidad, por lo que se refiere al término *churro*, consideramos que

²⁴ En el Diccionario bilingüe Zanichelli se recoge como equivalente italiano de *churro* el vocablo *fritella*, pero también se nos da como equivalente del término castellano *buñuelo* el vocablo *fritella*. En realidad, la *fritella*, como se apunta en el Treccani es: “s. f. [der. di fritto]. - 1. (gastron.) [vivanda dolce o salata che si prepara facendo friggere in padella una piccola porzione di pasta semiliquida, spesso unita ad altri ingredienti]”.

se trata de una palabra que, al igual que *paella*, *sangría*, *chorizo*, etc., se ha impuesto ya internacionalmente en la forma correspondiente a la LO. Por tanto, creemos que es más acertado mantener el préstamo puro en el LM.

En líneas generales, por lo que se refiere a la traslación de los *realia* gastronómicos, nos parece una solución sensata recurrir al préstamo. Porque el préstamo, como observa Rabadán (1991: 167), permite conservar la asociación signo-referente sin tener que recurrir a la técnica de la ampliación mediante paráfrasis explicativas, notas del traductor, etc.²⁵

TO (p. 65)	TM (p.)
- ¿Y ése quién es? [...]. - <u>Romanones</u> .	- E quello chi è? [...]. - <u>Garibaldi</u> .

En esta secuencia discursiva asistimos a la sustitución de un personaje histórico, el conde de *Romanones* (1863-1950), por otro de la cultura receptora, *Giuseppe Garibaldi* (1807-1882). Resulta un tanto arbitrario este intercambio, porque aparte de la dedicación a la política, poco tienen que ver ambos personajes.

TO (p. 123)	TM (p. 122)
Cogió un taxi y le pidió que le llevara a la calle Profesor Waksman. - A lo mejor llegamos antes del final de la <u>Liga</u> , porque hay un parón de no te menees, es que no pue'ser, no pue'ser.	Prese un taxi e chiese d'esser portato in via Profesor Waksman. - Può darsi che arriviamo prima che finisce questo <u>raduno</u> , perché c'è un ingorgo che non vi dico, non se ne può più, non si può proprio andare avanti così.

Aquí, la traductora no sabe resolver adecuadamente la traslación del término *liga*²⁶, competición de sobra conocida en ambas culturas y que encuentra su equivalente en la denominación italiana *campionato*. Sin

²⁵ Para Rabadán (1991: 167) se trata de la opción “menos mala”, pues como subraya la autora, no obliga a la explicitación de todos y cada uno de los rasgos léxicos que componen la unidad en el TO.

²⁶ La definición que proporciona el DRAE es: “competición deportiva en que cada uno de los equipos admitidos ha de jugar con todos los de su categoría”.

embargo, en la LM selecciona el vocablo *raduno* (literalmente en castellano *reunión*). Por consiguiente, la técnica de la creación discursiva o equivalencia efímera, en este caso concreto, no es acertada. Nótese también como para caracterizar diastráticamente al taxista MVM evidencia la pérdida de la *d* intervocálica, pérdida típica de hablas populares o regionales, especialmente meridionales.

TO (p. 128)	TM (p. 127-128)
- En <u>la Gran Tasca</u> ponen <u>cocido</u> hoy. Gracias a ti me estoy enterando de cada cosa.	- Al « <u>Tavernone</u> » fanno il <u>lesso</u> , oggi. Grazie a te mi sto informando di tutto.

Al margen de la libertad del traductor, creemos que hay ocasiones en que lo que prima es el término original, sobre todo cuando se trata del nombre de restaurantes, calles, etc. Porque, ciertamente será harto difícil que un italiano que vaya a Madrid logre localizar el *Tavernone*, tarea más fácil será si pregunta por la *Gran Tasca*²⁷.

Una consideración muy parecida nos merece la traducción del término *cocido*. Según la lexicografía italiana, el *lesso* es un plato de carne hervida²⁸. En cambio, ya sólo la definición lexicográfica que nos proporciona el diccionario Clave de *cocido*: “Guiso preparado con garbanzos, carne, tocino y hortalizas”, presenta diferencias abismales con respecto a la de *lesso*.

TO (p.279)	TM (p.273-274)
[...] los miembros del Comité Central del Partido Comunista de España encontrarían [...] una propuesta de convocatoria de Congreso Extraordinario para comienzos de 1981, exactamente entre el dos y el seis de enero. - ¿El seis de enero? ¿Y los Reyes Magos?	[...] i membri del Comitato Centrale del Partito Comunista Spagnolo avrebbero trovato[...] una proposta di convocazione dal Congresso Straordinario per gli inizi del 1981, esattamente tra il 2 e il 6 di gennaio.” “Il 6 di gennaio? Ma è la Befana!”

²⁷ Conocido restaurante madrileño abierto desde el año 1942, es famoso sobre todo por su cocido madrileño.

²⁸ La definición lexicográfica del Treccani es: “Vivanda di carne lessata (e quando non sia altrimenti determinato, s’intende di carne di manzo, o, talora, di carni miste, come manzo, vitello, gallina, ecc.)”.

En Italia, en vísperas de la Epifanía es la *Befana*, “vecchia, bruttissima ma benefica, che di notte, scendendo per la cappa del camino, lascia nelle scarpe, o più spesso nelle calze, dei bambini buoni, doni e dolciumi (ai cattivi, pezzi di carbone)” (Treccani) quien ejerce como nuestros Reyes Magos o como Santa Claus es los países nórdicos de generosa portadora de regalos a los niños. *Grosso modo*,²⁹ nos hallamos ante una misma traducción pero con protagonistas diferentes. La traductora, frente al escollo que representa este elemento cultural, opta por la técnica de la adaptación sustituyendo los *Reyes Magos* por la *Befana*. De hecho, en el siguiente segmento mantiene también el mismo criterio.

TO (p.279)	TM (p. 274)
Leveder pedía explicaciones a todos los miembros del Comité Ejecutivo que encontraba entre los grupos. - ¿Cómo vamos a normalizar nuestra relación con la sociedad si no podemos compartir con nuestros hijos <u>la alegría de recibir los juguetes de manos de Sus Majestades los Reyes Magos?</u> - Anda ya. - Pues a más de uno le va a zurrar la badana la parienta, porque ya es el colmo que hasta <u>el día de Reyes</u> se tenga que hacer política. - Mi mujer me pregunta si estoy casado con ella o con el partido.	Leveder chiedeva spiegazioni a tutti i membri del Comitato Esecutivo che incontrava tra i vari gruppi. - Come normalizzeremo il nostro rapporto con la società se non possiamo dividere con i nostri figli <u>la gioia di ricevere i giocattoli nel giorno della Befana?</u> - Smettila. - Più di uno se la dovrà vedere con sua moglie, perché è il colmo che anche <u>il giorno della Befana</u> si debba fare politica. - Mia moglie mi chiede se sono sposato con lei o con il partito.

Sin embargo, en el segmento que presentamos a continuación, la segunda vez que aparece el referente *Reyes*, la traductora recurre a un doblete de técnicas: traducción literal y ampliación. Desde nuestro punto de vista, esta elección no puede sino confundir al lector meta, porque hasta este momento se ha hecho referencia sólo a la *Befana*.

²⁹ En Italia, dependiendo de las zonas, ejercen de portadores de regalos: Santa Lucia (Bergamo, Verona), Babbo Natale y La Befana.

TO (p.279)	TM (p. 274)
Leveder iba provocando pequeñas tempestades dialécticas. - Mir. Tengo una idea para resolver el problema del <u>día de Reyes</u>. - Para mí no es ningún problema. - ¿Y los niños? Esperan ilusionados <u>el regalo de Reyes</u>. - Tengo a los hijos crecidos. Y además son republicanos desde que nacieron.	Leveder andava provocando piccole tempeste dialettiche. - Mir. Ho un'idea per risolvere il problema del <u>giorno della Befana</u>. - Per me non c'è nessun problema. - Ed i bambini? Aspettano ansiosi i <u>doni dei Re Magi</u>. - I miei figli sono grandi. E poi sono repubblicani dalla nascita.

Aquí también se repite el mismo dualismo traslativo que hemos verificado en el texto precedente. Consideramos que se hubiera podido evitar la ambigüedad que esta opción provoca en el TM seleccionando una de las dos soluciones y manteniéndola coherentemente a lo largo de todo el texto. De hecho, la introducción del término *Re Magi* en el TM parece casi un tentativo *in extremis* para preservar el juego de palabras y la ironía que se crea entre *ir vestido de negro*, es decir, disfrazado de Rey Baltasar, y la inferencia *trabajar como un negro*.

TO (p.280)	TM (p. 274-275)
Contestó Mir a Sepúlveda Civit. En un corro reían estruendosamente algún comentario de Leveder. - Mir. Acércate, se habla de ti. - ¿Qué ha dicho de mí este euroanarco? - Propone que <u>el día de Reyes</u> vengan nuestros hijos a la sede del Congreso y tú les des los juguetes <u>vestido de Rey Mago</u>. - Buena idea. <u>De negro</u>. Eso es lo que he hecho toda mi vida. <u>De negro</u>. Lo propondremos al final.	Mir rispose a Sepúlveda Civit. In un grupetto si rideva fragorosamente di un certo commento di Leveder. - Che dice di me quell'euroanarchico? - Sta proponendo che <u>il giorno della Befana</u> portiamo alla sede del Congresso i figli e tu gli consegni i giocattoli <u>vestito da uno dei Magi</u>. - Buona idea. <u>Il negro</u>. Ho fatto questo per tutta la vita, <u>il negro</u>. Lo proponremo alla fine.

En este último segmento, nos hallamos de nuevo con referentes culinarios, ámbito extremadamente prolífico y recurrente en la producción montalbaniana.

TO (p.284)	TM (p. 279)
(...) Carvalho propuso tomar algo, una cerveza por ejemplo, le propuso a la antialcohólica Carmela. <u>Águila</u> siempre fresquita con su sabor tan natural, canturreó ella. - ¡Marchando dos cañas! ¡Y una <u>empanada de lomo</u> ! - ¿Será buena esa <u>empanada</u> ? - Es simbólica. Es un monumento al <u>lomo</u> desconocido.	(...) Carvalho propose di bere qualcosa, una birra per esempio, alla antialcolica Carmela. <u>Birra</u> sempre fresca nel suo gusto naturale, canticchiò lei. - Subito due birre alla spina! E una <u>braciola di maiale</u> ! - Sarà buona la <u>braciola</u> ? - È simbolica. È un monumento al <u>maiale</u> sconosciuto.

En primer lugar, para trasladar el nombre comercial de una conocida marca de cerveza, *Águila*, la traductora opta por el hiperónimo *birra*, literalmente en castellano *cerveza*, difuminando por tanto el referente. En segundo lugar, se produce una inadecuación de traducción al trasladar *empanada de lomo* por *braciola di maiale*, literalmente en castellano *chuleta cerdo*.

Tampoco es adecuada la solución propuesta en el TM para *lomo*, pues *maiale*, en castellano es literalmente *cerdo*, el término equivalente en italiano de *lomo* es *lonza*.

A modo de conclusión

Los segmentos textuales que acabamos de analizar evidencian de forma significativa la actitud tomada por la traductora con respecto a los elementos culturalmente marcados del ámbito del patrimonio cultural. En efecto, se nota ya desde las primeras páginas la aclimatación del TO a la cultura meta. Ante este manifiesto etnocentrismo respecto a los elementos culturales foráneos, cabe preguntarse si realmente para los lectores italianos los referentes que acabamos de reseñar resultan verdaderamente tan ajenos, tan opacos como para que sea necesario recurrir casi sistemáticamente en el TM a términos más generales o incluso a la naturalización completa de estos a la cultura receptora.

En líneas generales, consideramos un buen criterio mantener los términos originales cuando se trata de platos típicos, monumentos emblemáticos, personajes históricos, etc. Además, como apuntan los estudios más recientes en traductología, el acto traslativo se fundamenta no sólo en el buen dominio por parte del traductor de su lengua materna (LM) y del idioma de trabajo (LO), sino también en un buen conocimiento del asunto o tema del texto. Sin duda, esta última competencia deviene imprescindible sobre todo cuando nos hallamos ante obras tan ricas culturalmente como es la serie carvalhiana.³⁰

A nuestro modo de ver, y de acuerdo con Esther Benítez (1995: 116), en la traducción literaria es muy importante “que el lector, cuando entra en la historia, sepa perfectamente que se desarrolla en otro país, con otra cultura y otros usos y costumbres”³¹.

Efectivamente, consideramos que en la translación de un texto literario es indispensable que el traductor comprenda y reproduzca toda la información contenida en el TO. Por consiguiente, para poder llevar a cabo el trasvase lingüístico, cultural y artístico que conlleva el TO es imprescindible que el traductor conozca en profundidad las dos lenguas y las dos culturas. Solo así podrá evitar daños esenciales en la transmisión de la obra literaria, porque, en buena medida, solo de él dependerá la imagen que se proyecte en la lengua-cultura meta del texto y del autor que está traduciendo.

Bibliografía

- Arqués Corominas, R. y Padoan, A. *Il Grande dizionario di spagnolo. Dizionario spagnolo-italiano, italiano-spagnolo*. Milano: Zanichelli, 2012.
- Arroyo, F. “Carvalho es una solución técnica” en *El País*. Madrid: 07 de

³⁰ De hecho, el propio MVM reconoce en la larga conversación que mantiene con Tyras (2003: 122) que su obra está llena de juegos, guiños y tics, “que sólo entiende una minoría de lectores. Pero es normal porque la novela se escribe para muchos sedimentos y cada uno de ellos te lee a un nivel y percibe una (*sic.*) cosas que otro sedimento no recoge”. Esta peculiaridad obliga a una atenta translación a fin de que el TM cumpla también el mismo cometido en la lengua-cultura de llegada.

³¹ Como subraya Colmeiro (1994: 171), MVM “para hacer su crónica de la vida colectiva española durante y después de la transición democrática” recurre a unos personajes tipo, a la gastronomía, a las canciones populares, y especialmente a los diversos lenguajes de los distintos grupos sociales dentro de sus respectivas comunidades.

- abril de 1983.
- Benítez, E. “Pentimento: Un relato de Alberto Moravia 20 años después» en Marco Borillo, J (ed.). *La traducción literaria*, Castello: Universidad Jaume I, Servicio de Comunicación y Publicaciones, 1995, 107-116.
- Bensoussan A. , “El traductor en la noche oscura del sentido” en Donaire Fernández, M. L. y F. Lafarga (eds.). *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, 1991, 15-20.
- Bustos, J. “El periodismo epocal de Vázquez Montalbán” en *Revista de libros*. Madrid: nº 170, febrero de 2011: 31.
- Canals, E. “Vázquez Montalbán: ‘La novela es una crítica al sentido religioso de la militancia’” en *El País*. Barcelona: 07 de abril de 1981.
- CLAVE. *Diccionario de uso del español actual*. Madrid: SM, 2006.
- Colmeiro, José F., *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- _____. *La Novela Policiaca Española. Teoría e historia crítica*, Barcelona: Anthropos, 1994.
- DEA. *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar, 1999.
- García Montero, L. “La suciedad y la compasión”. En Vázquez Montalbán, M. *Puente aéreo*, Barcelona: Planeta, 2012. 7-14.
- García Yebra, V. *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Gredos, 1994.
- Genette, G. *Umbrals*. México: Siglo XXI, 2001.
- Grupo de Investigación HUM-807, “La angustia y el gozo de traducir. Entrevista a Miguel Martínez-Lage” en *Odisea*, n. 8, 2007. 215-221.
- Guerriero, L. (2013), “El alma de los libros” en *El País Babelia*. Madrid: 29 de junio de 2013. 5-6.
- Hurtado Albir, A. *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra, 2004 [2001].
- Molina Martínez, L. *El otoño del pingüino*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2006.
- Montalto Cessi, D. “Uno specchio per i testi: l’epigrafe letteraria nel romanticismo spagnolo” en *Culture*. Milano, 1989.
- _____. *Uno specchio per i testi: l’epigrafe letteraria in Pío Baroja*. Milano: Marcos y Marcos, 1990.

- Newmark, P. *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 2004 [1992].
- Obiols, I. y P. Ferrer, *El mercado de la Boquería*. Barcelona: Península, 2004.
- Pradera, J. “Pepe Carvalho cabalga de nuevo” en *El País*. Madrid: 26 de abril de 1981.
- Rabadán, R. *Equivalencia y traducción (Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español)*. León: Universidad de León, 1991.
- RAE. Diccionario de la Lengua Española. En <http://lema.rae.es/drae/>.
- Rodríguez Abella R. M. “El hombre de mi vida: análisis de la traducción de los culturemas del ámbito gastronómico” en *La comunicación especializada*. Ed. Navarro C., R. M. Rodríguez Abella, F. Dalle Pezze y R. Miotti. Berna: Peter Lang, 2008. 319-355.
- Rodríguez Abella R. M. “Oralidad y traducción. (Reflexiones en torno a la traducción de los diálogos en una novela de la serie Carvalho)” en *Vivir es volver. Studi in onore di Gabriele Morelli*. Ed. Bernad M., I. Rota y M. Bianchi. Bergamo: Sestante edizioni, 2009. 427-436.
- . “Viaje al universo Carvalho (*Los pájaros de Bangkok*: referencias culturales y traducción)” en *Viaggiare con la parola*. Ed. Canals J. y E. Liverani. Milano: FrancoAngeli, 2010. 165-182.
- . “Un delitto per Pepe Carvalho: referencias culturales y traducción” en *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, vol. 1, 2013. 63-86.
- Sabia, S. “Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas” en *Especulo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>. (07/01/2014).
- Saval, José V., *Manuel Vázquez Montalbán. El triunfo de un luchador incansable*, Madrid: Editorial Síntesis, 2004.
- Tyras, Georges, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada: Zoela ediciones, 2003.
- Vázquez Montalbán, M. *Asesinato en el Comité Central*, Barcelona: Planeta, 1997 [1981].
- . *Assassinio al Comitato Centrale*, Palermo: Sellerio editore (Traducción de Lucrecia Panunzio Cipriani), 1984.
- . *Las recetas de Carvalho*, Barcelona: Planeta, 2004 [1989].
- Vocabulario Treccani. En <http://www.treccani.it/vocabolario> [17.09.2013]

Los textos de Manuel Vázquez Montalbán en Escandinavia. El caso noruego

JOSÉ MARÍA IZQUIERDO

A modo de introducción

Los países escandinavos se han caracterizado siempre por sus estupendos sistemas bibliotecarios y sus habitantes son bien conocidos como grandes lectores de literatura nacional e internacional. Asimismo son países con una extensa producción periodística y con asiduos lectores de periódicos tanto en su versión tradicional en papel, como en versión digital. Sirvanos como ejemplo la comparación de datos entre España y Noruega.

España (46,059.533 INE) ¹ ca 100 periódicos de pago • El País (400.212, promedio difusión² diaria 370.080), lectores diarios EGM 1,862.000 • La Vanguardia (202.488)	Noruega (5 051 275, SS) ³ , ca 224 periódicos de pago • Aftenposten (225.981, Norsk Opplagskontroll)⁴ • VG (88.539) • Bergens Tidene (76.817)
---	--

Gráfico 1: Datos lectura prensa en España y Noruega

Otra cuestión que tenemos que tener también en cuenta antes de entrar en la materia de este texto es que en Noruega y Suecia el español es la primera lengua extranjera en la enseñanza reglada y que en ambos países España y los demás países hispanohablantes son un destino turístico de primer orden. En otras palabras que existe actualmente un nivel alto de contacto cultural. A esos datos hay que unir la importancia del sector editorial escandinavo y la preponderancia de la narrativa criminal como literatura de consumo. No hay que olvidar que nos encontramos ante países con nóminas muy amplias de autores de novela policiaca; alrede-

¹ Instituto Nacional de Estadística.

² OJD: Oficina Justificación Difusión.

³ Statistisk sentralbyrå.

⁴ Norsk opplagskontroll.

dor de 50 en Dinamarca⁵, 138 en Suecia⁶ y 169 en Noruega⁷, algunos de ellos traducidos profusamente al español, como sería el caso de Arnaldur Indriðason por mencionar alguno de otro país escandinavo Islandia, un país del que no hemos encontrado datos fiables acerca de su nómina de autores de novelas policiacas.

No creo que sea aquí necesario recalcar la calidad e importancia de la muy voluminosa y diversa obra de Manuel Vázquez Montalbán (a partir de ahora MVM) -con alrededor de 13 libros de poesía, 34 novelas, 10 libros de cuentos, 61 ensayos etc.- por eso resulta llamativo que solamente dos de sus obras -en concreto de la serie Carvalho- hayan sido traducidas en Noruega y Suecia, lo que además contrasta con lo sucedido en la pequeña Islandia con tres títulos traducidos y sobre todo en Dinamarca donde se han editado once traducciones de las obras de MVM (Serie Carvalho)⁸, tal y como detallamos en el anexo de este artículo. No voy a escribir acerca de la calidad de las mismas, pero es interesante ver los cambios de título de algunas de las novelas traducidas. En el caso de las traducciones noruegas resalta el cambio del título de *El delantero centro fue asesinado al atardecer* al traducirlo como *Varslet mord* (“Asesinato anunciado”), en el de las traducciones suecas los cambios son todavía más incomprensibles: *Los mares del sur* es traducido como *Döden i Barcelona* (“La muerte en Barcelona”) y *Asesinato en el comité central* como *Mord i Madrid* (“Asesinato en Madrid”). En cuanto a la producción académica acerca del mencionado escritor hay que decir que se limita a algunos artículos aparecidos en las revistas noruegas *Bøygen* y *Romansk Forum*⁹ ambas vinculadas a la Universidad de Oslo, en *La corriente del golfo*¹⁰ revista de la Universidad de Bergen, y en las suecas *Anales*¹¹ y *Moderna språk*¹². Así como en actas de algunos congresos

⁵ Wikipedia. Dansk.

⁶ Wikipedia. Svenska

⁷ Wikipedia. Norsk

⁸ Recordemos que MVM figura en el *Index Translationum* (UNESCO) como el noveno autor en lengua española más traducido a nivel mundial.

⁹ “La poética del tiempo de Jaime Gil de Biedma en la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán”. Ver Bibliografía.

¹⁰ “Memoria e identidad en tiempos de amnesia: Manuel Vázquez Montalbán y Julio Llamazares”. Ver Bibliografía.

¹¹ “Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea. Unos ejemplos”. Ver Bibliografía.

escandinavos¹³ y en otras ediciones¹⁴. En cuanto a la producción universitaria la presencia de la obra de MVM se limita a memoria de maestría de la Universidad de Oslo escrita por Hanne Stavelie en 1998 con el título de “La expresión del realismo crítico en *Galíndez* de MVM” (Stavelie 1998). En lo que respecta a las obras de referencia y enciclopedias hay páginas de las Wikipedias noruega y sueca dedicadas a MVM así como entradas en las tres enciclopedias digitales de Dinamarca, Noruega y Suecia¹⁵.

La escasa presencia de la obra de MVM en Noruega se inscribe en la paradójica situación de la lengua española en el mencionado país donde al éxito total en la implantación escolar de este idioma se suma un enorme déficit en lo que respecta a la traducción de obras literarias hispánicas –por no hablar de las ensayísticas–, en total solamente se han traducido 295 textos de ficción de países hispanohablantes a fecha de 30 de julio de 2014, tal y como podemos ver en el banco de datos “Letras”¹⁶ de la Universidad de Oslo. Datos que contrastan con el número de obras de ficción traducidas de las otras dos grandes lenguas extranjeras integradas en la enseñanza reglada noruega -francés y alemán- que cuadruplican ese número.

Manuel Vázquez Montalbán en los media noruegos

La recepción de la obra de MVM en Noruega se ha realizado fundamentalmente a través de esas dos traducciones, y de algunas reseñas y artículos periodísticos centrados no en la valoración de los textos sino fundamentalmente en relación con algunos de los subtemas de las novelas del ciclo de Pepe Carvalho. En los gráficos 2 y 3 podemos ver tras haber hecho una búsqueda de información acerca del número de menciones

¹² “Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003): El escriba y la ciudad democrática”. Ver Bibliografía.

¹³ “Manuel Vázquez Montalbán y ‘el tan esperado octavo día de la semana’”. Ver Bibliografía.

¹⁴ “Escribas sentados en planetas de simios: Ideas políticas en la obra de Manuel Vázquez Montalbán”. Ver Bibliografía.

¹⁵ *Den store danske*, *Det store norske leksikon* y *Nationalencyklopedin* respectivamente. No tenemos datos de Islandia.

¹⁶ No se incluye en esos datos las antologías de varios autores. *Letras. Norske oversettelser av litteratur på spansk*. <http://ub-fmsserver.uio.no/letras/recordlist.php?-max=25&-action=findall&-skip=0&-link=Find All> [30.07.2014]

registradas en la prensa noruega archivada en el banco de datos *Retriever Atekst* que ha habido, desde 1991 –fecha en la que aparece la primera reseña acerca de MVM- hasta el mes de julio de 2014, solamente 79 menciones¹⁷, de ellas 28 en formato digital y el resto en papel. En algunos casos estos comentarios son meras menciones que se repiten en distintos artículos, reseñas etc. al basarse muchas de las mismas en notas de agencia. Este dato es importante tenerlo en cuenta porque a causa de esas repeticiones el resultado total de menciones se reduce drásticamente.

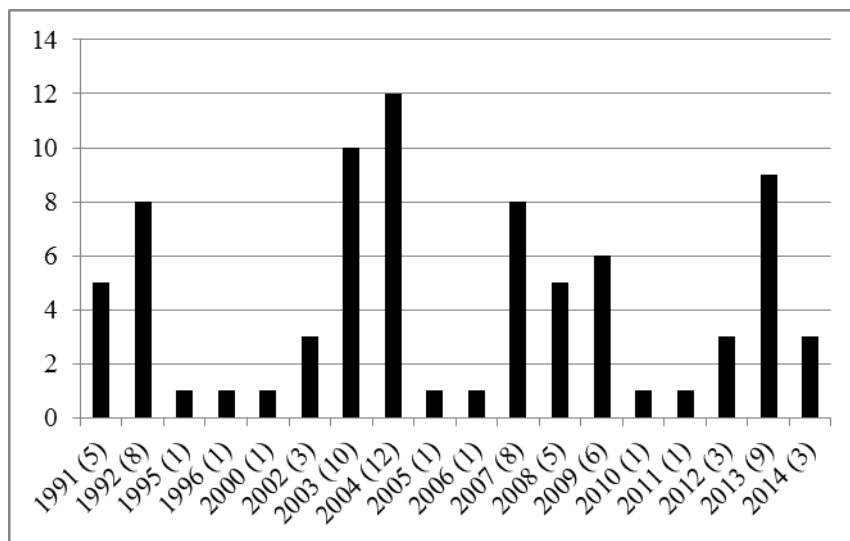


Gráfico 2: 79 menciones de MVM en los media, ningún dato anterior a la primera fecha. Cobertura en el tiempo. Consulta: 26.08.3014

¹⁷ En cinco de ellas el apellido “Vazquez” se escribe como “Vazques” y en una de ellas como “Vasquez”, sin acentos.

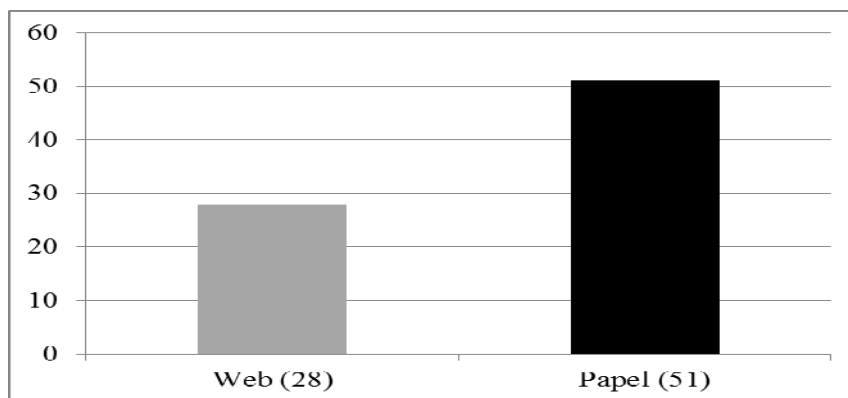


Gráfico 3: 79 menciones de MVM en los medios. Cobertura según el medio. Consulta: 26.08.3014

Curiosamente, siendo tan reducida la presencia de la obra de Manuel Vázquez Montalbán en Noruega, hay como vemos resultados en todas las coberturas de prensa del país, lo que indica un interés localizado en el tiempo por algunos de los temas montalbanianos relacionados con la ciudad de Barcelona, la gastronomía o el fútbol.

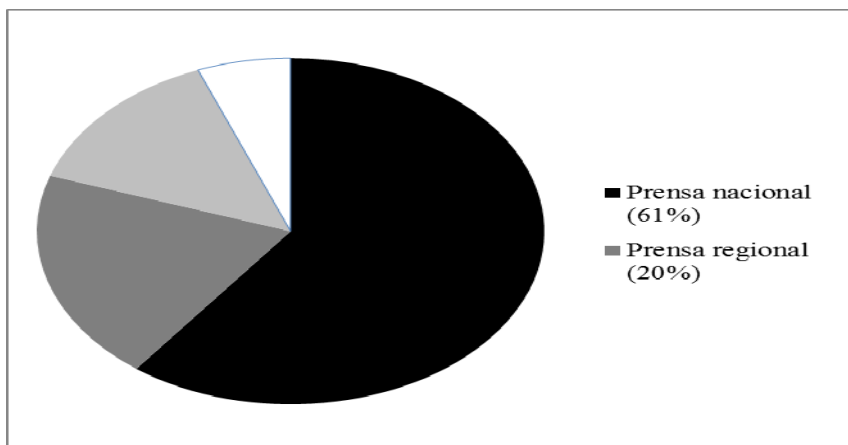


Gráfico 4: Porcentajes de las menciones de MVM en la prensa noruega. Cobertura según el tipo de fuente. Consulta: 26.08.3014

Una vez recogidos los datos referidos a notas de prensa, reseñas de libros, artículos de temas diversos en los que se menciona a MVM, etc.,

he agrupado una selección de ejemplos característicos de toda la información recogida en la prensa en papel y electrónica en los siguientes apartados:

- Notas de prensa: Información de premios, notas necrológicas y recordatorios
- Cultura popular
- Barcelona y otras geografías mediterráneas
- Gastronomía
- Fútbol
- Novela policiaca
- Política

En lo que respecta a las Notas de prensa encontramos los siguientes tipos de casos:

Montalban tok prisen

Den europeiske litteraturprisen er tildelt den spanske forfatteren Manuel Vazquez Montalban for hans roman *Galindez*.¹⁸

Den katalanske forfatteren Manuel Vázquez Montalbán døde lørdag i Bangkok da han var på vei hjem fra en foredragsturné i Australia og New Zealand. Forfatteren var mest kjent for romanene om gourmetdetektiven Pepe Carvalho, men han skrev om alt fra politikk til mat til fotball. Han døde mens han ventet på et fly på flyplassen i Bangkok.

Hans entusiasme for bordets gleder gjorde at hans inngående beskrivelser av god mat og vin ble en integrert del av fortellingen, ikke bare en bakgrunn. Vázquez Montalbán, som ble fengslet i tre år under Franco-diktaturet, vever Spanias nyere historie og politikk inn i detektivromanene om den matglade Carvalho, som hadde gode kontakter både i CIA og kommunistpartiet. I Mexico var han mest kjent for en bok om subcomandante Marcos, opprørslederen som han møtte og intervjuet i jungelen i Chiapas. I Spania var han også kjent for skarpe politiske kommentarer i dagsavisen El País. En rekke av de rundt 50 bøkene han skrev, er oversatt til 24 språk, og noen av dem er blitt filmet. (NTB-AFP-Reuters)¹⁹

¹⁸ Esta nota de prensa que menciona la obtención del Premio europeo de literatura de 1992 por la novela *Galindez* de MVM, apareció en los periódicos *DagensNæringsliv* (18.11.1992), *Bergens Tidende Morgen* (20.11.1992), y en la agencia noruega de prensa *Norsk Telegrambyrå* (27.11.1992). Mi traducción: “Montalbán se llevó el premio. El Premio Europeo de Literatura se otorgó al escritor español Manuel Vázquez Montalbán por su novela *Galindez*”.

¹⁹ “Forfatteren Manuel Vázquez Montalbán er død”, nota aparecida en los periódicos: *Nationen* y *Adresseavisen* (18.10.2003), *Aftenposten morgen* (20.10.2003) y *Verdens Gang* 29.10.2003. Mi traducción: “El escritor Manuel Vázquez Montalbán ha muerto. El escritor catalán Manuel Vázquez Montalbán falleció el sábado en Bangkok cuando regre-

Montalban er død. Den populære spanske forfatteren Manuel Vazquez Montalban, kjent over hele verden for sine kriminalromaner, døde lørdag.

[...]

Den prisbelønte forfatteren er mest kjent for sine 20 bøker om Pepe Carvalho, en detektiv som elsker mat, vin og vakre kvinner. Han var også en velrenommert journalist, som skrev om alt fra mat til politikk.²⁰

Forfatteren Manuel Vázquez Montalbán (64) døde i går mens han ventet på et fly i Bangkok.

Vázquez Montalbán var mest kjent for romanene om gourmetdetektiven Pepe Carvalho, men han skrev også om alt fra politikk til mat og fotball...²¹

2003 MVM:, spansk forfatter (f. 1939)²²

saba de una gira de conferencias por Australia y Nueva Zelanda. El autor era más conocido por sus novelas del detective gourmet Pepe Carvalho, pero escribió acerca de todo, desde la política, a la comida o el fútbol. Falleció mientras esperaba un avión en el aeropuerto de Bangkok.

Su entusiasmo por los placeres de la mesa hizo que sus detalladas descripciones de la buena comida y el vino fueran parte integral de la narración y no solamente un fondo. Vázquez Montalbán, que estuvo encarcelado durante tres años bajo la dictadura de Franco, tejió la historia y política recientes de España en las novelas de detectives del gourmet Carvalho, que tenía buenos contactos con la CIA y el Partido Comunista. En México era más conocido por un libro sobre el subcomandante Marcos, el dirigente rebelde con quien se reunió y entrevistó en la selva de Chiapas. En España también se le conoce por sus agudos comentarios políticos en el periódico *El País*. Varios de los 50 libros que escribió fueron traducidos a 24 idiomas, y algunos de ellos han sido filmatizados.”

²⁰ *Oppland arbeiderblad*, Gjøvik, 18-10-2014, la misma nota necrológica apareció en *Avisenes Nyhetsbyrå ANB* y *Bergen avisen*. Otras notas necrológicas similares aparecieron en los periódicos *Nationen* y *Adresseavisen* (18.10.2014), *VG* y *Dagbladet* (19.10.2014) y *Aftenposten* (20.10.2003). Mi traducción: “Falleció Montalbán. El popular escritor español Manuel Vázquez Montalbán, conocido mundialmente por sus novelas criminales, murió el sábado.

[...]

El premiado autor era mejor conocido por sus 20 libros sobre Pepe Carvalho, un detective amante de la comida, el vino y las mujeres hermosas. También fue un reconocido periodista, que escribió acerca de todo, desde la comida a la política.”

²¹ *Dagbladet*, 19.10.2003, 49. Mi traducción: “El escritor Manuel Vázquez Montalbán (64) murió ayer mientras esperaba un vuelo en Bangkok.

Vázquez Montalbán era más conocido por sus novelas sobre el detective gourmet Pepe Carvalho, pero escribió también acerca de todo, desde la política a la comida y el fútbol”.

²² Recordatorios aparecidos en el periódico local *Fosna-Folket* 19.06.2008, 19.06.2009, 18.10.2011, 19.06.2012 y 18.10.2012. Mi traducción: “2003 MVM:, escritor español (n. 1939)”

Resulta sorprendente que un autor extranjero del que se han traducido solamente dos novelas tenga esa presencia en las notas de prensa, ya sean estas referidas al premio a *Galíndez* –una novela que no ha sido traducida al noruego-, o se limiten a diferentes notas necrológicas y recordatorios. En este último caso sorprende también que el recordatorio de su fallecimiento se siga publicando hasta nuestros días, el último se publicó el 14 de junio de este año.

En lo que respecta a la mención concreta de un tema tan querido por MVM como es el de la cultura popular cabe resaltar un par de citas repetidas en diferentes artículos y entrevistas de y al novelista y traductor noruego Kjartan Fløgstad (1944-). Fløgstad, buen conocedor de la obra del autor catalán, lo cita para ironizar acerca del porqué de la escritura: “Men det vittigste svar på dette som jeg vet om, er det en spanjol som heter Manuel Vázquez Montalbán som har gitt. Han var en viktig spansk forfatter fra min generasjon. Han svarte at ‘jeg skriver for å bli høy, rik og vakker’. Og han var liten, tjukk og stygg. Men det er noe med det; at du skriver for å omskape deg, på en eller annen måte. Eller du kan skrive om, ja, industriar.”(Willis 2009)²³ El mismo autor comenta en otro artículo el carácter narrativo de algunos ejemplos de la cultura popular hispánica.

Om latinamerikansk slagermusikk, boleros, har den spanske forfatteren Manuel Vázquez Montalbán sagt noe klokt – at bolero, corrido, tango, copla española er fullkomne narrative systemer, som på knappe tre minutter kan fortelle hele *Madame Bovary* og *Krig og fred*. (Østrem “Den gode dårlige kunsten. Intervju til Kjartan Fløgstad” 2014)²⁴

Reflexión montalbaniana que apareció en forma de prólogo en la edición del año 2000 del libro de Iris M. Zavala *El bolero. Historia de un amor*.

²³ Mi traducción: “Pero la más divertida respuesta a esto que conozco (comenta el escritor Kjartan Fløgstad, nota mía) es la que dio un español que se llama Manuel Vázquez Montalbán. Él fue un importante escritor español de mi generación. Respondió que ‘escribo para ser alto, rico y guapo.’ Y él era bajo, gordo y feo. Pero hay algo de esto, que uno escribe para remoldearse, de una u otra forma. O bien se puede escribir, claro, sobre industrias”. (Que es de lo que trataba la novela que acababa de publicar el autor noruego mencionado).

²⁴ Mi traducción: “Acerca de los boleros latinoamericanos dijo el escritor español Manuel Vázquez Montalbán algo inteligente, que bolero, corrido, tango, copla española son sistemas narrativos perfectos, que en poco menos de tres minutos pueden contar toda *Madame Bovary* y *Guerra y Paz*.”

For å seia det med min altfor tidleg avdøde spanske kollega Manuel Vázquez Montalban, er slageren eit narrativt system som kan fortella til dømes "Madame Bovary" eller "Krig og fred" (eller "Sangen om den røde rubin") på mellom to og tre minuttar. (Fløgstad 2007)²⁵

..., seier den nyleg avdøde spanske forfattaren Manuel Vázquez Montalban at «Bolero, corrido, tango, copla española er fullkomne narrative system som på to minutt og litt til kan fortelja heile *Madame Bovary* og *Krig og fred*,... (Fløgstad 2004 y 2007)²⁶

Estos comentarios de Fløgstad son un buen ejemplo de esas menciones de MVM que se repiten en las 79 referencias encontradas.

Otro de los temas tratados en la prensa noruega es el de las geografías literarias, sentimentales. MVM será citado y/o mencionado en las descripciones de la ciudad de Barcelona en artículos con información meramente turística. Recordemos que Barcelona no es un mero decorado en la narrativa y poética montalbanianas y resulta un tanto doloroso ver cómo el discurso periodístico enfoca a la ciudad desde un punto de vista turístico:

Den populære forfatteren Manuel Vazquez Montalban har i 11 spenningsbøker skrevet innsiktsfulle detektivromaner om Barcelona, og hans frodige, matglade, radikale detektiv Pepe Carvalho har et konemnabelt kontor nær Rambla'en. Gjennom bøkene setter forfatteren et meget kritisk søkelys på et blomstrende og problemfylt samfunn som på mange områder er i strid med seg selv. (Rafto 1992)²⁷

Otro ejemplo de lo mismo lo encontramos en la propuesta turística de visitar Morella, en la comarca de Els Ports, otro lugar del universo montalbaniano. En este caso el periodista utiliza un comentario de MVM aparecido en un libro difícilmente localizable sobre Morella, aunque también se puede leer en el diario *El País* (Panadero 2005), la cita empleada intertextualmente para recomendar su visita. Lo que sorprende es

²⁵ Mi traducción: "Para decirlo como mi demasiado prematuramente fallecido colega español Manuel Vázquez Montalbán la canción es un sistema narrativo que, por ejemplo, puede narrar *Madame Bovary* o *Guerra y Paz* (o *La canción del rubí rojo*) en dos o tres minutos." *La canción del rubí rojo* (1956) es una novela policiaca del autor noruego Agnar Mykle (1915-1994).

²⁶ Mi traducción: "Decía el recientemente fallecido escritor Manuel Vázquez Montalbán que 'Bolero, corrido, tango, copla española son sistemas narrativos perfectos que en poco más de dos minutos pueden narrar toda *Madame Bovary* y *Guerra y Paz*.'"

²⁷ Mi traducción: "El popular escritor Manuel Vázquez Montalbán ha escrito en 11 novelas policiacas sobre Barcelona, y acerca de su exuberante, amante del buen comer, detective radical Pepe Carvalho que tiene su inhabitable oficina cerca de las Ramblas. A través de sus libros se realiza una crítica muy dura contra una sociedad floreciente y a la vez problemática que en muchas cuestiones está en lucha consigo misma."

justamente el uso de MVM –un autor cuya presencia en los canales de comunicación y edición noruegos ha sido mínima.

Det finnes flere byer som er velsignet med vakker skyline. Hvis jeg skal velge de to vakreste i Europa, velger jeg San Geminiano i Toscana og Morella, sa den spanske forfatteren Manuel Vázquez Montalbán. (Korsvoll 2007)²⁸

Es de suponer que el lector de esa columna del periódico *Aftenposten* se habrá quedado pensativo intentando recordar algo de MVM que le haga asociar el lugar propuesto con las capacidades o el prestigio del autor.

El siguiente tema con el que se ha relacionado la obra de MVM es el del fútbol y en concreto su pasión por el Barça y la vinculación del mencionado equipo de fútbol con el modelo identitario nacional de Cataluña. Mi comentario de la cita anterior puede aplicarse también a este asunto.

Tanken om Barcelona som mer enn en klubb skyldes primært katalansk nasjonalisme. Den katalanske forfatteren Manuel Vazquez Montalban definerte FC Barcelona som Katalonias ubevæpnede hær (Hamar arbeiderblad 2013)²⁹

En otros casos el periodista utiliza las opiniones de MVM para fundamentar su texto, lo utiliza como una referencia importante acerca de ese tema, casos que nos hacen –de nuevo- reflexionar acerca del porqué de mencionar a un MVM sin presencia en las librerías noruegas. Máxime cuando no es habitual en textos tan limitados como los periodísticos el empleo de referencias no reconocibles por el lector al que van dirigidos los mismos.

er argentinerne fortjeneste at fotballen har en filosofi. Det hevder den spanske forfatteren Manuel Vázquez Montalbán. (*Stavanger Aftenblad* 2002)³⁰

Lógicamente en un país, como ya vimos anteriormente, de lectores de novelas policiacas el tema de la narrativa negra montalbaniana tenía que estar presente en artículos de distinto tipo, pero sin olvidar temas como el debate social o la gastronomía.

²⁸ Mi traducción: “Hay varias ciudades que han sido favorecidas con perfiles preciosos. Si tengo que escoger los dos más bellos de Europa, elijo San Geminiano en la Toscana y Morella, dijo el escritor Manuel Vázquez Montalbán.”

²⁹ Mi traducción: “La idea de que el Barcelona FC es más que un club se debe principalmente al nacionalismo catalán. El escritor catalán Manuel Vázquez Montalbán definió al Barcelona FC como el ejército desarmado de Cataluña.”

³⁰ Mi traducción: “es gracias a los argentinos que el fútbol tiene una filosofía. Afirma el escritor español Manuel Vázquez Montalbán.”

Manuel Vázquez Montalbán koker på mye av det samme i sin *Varslet mord*, men den foregår midt i nåtiden, og debatten om de olympiske velsignelser for byen og befolkningen virker velkjent for oss nordmenn. [...] Romanen flyter mest å sin glimrende miljøskildring og den matglade detektiven måltider. [...] Dermed trenger vel ikke boka noen nærmere anbefaling. Les og spis. (Talen 1991)³¹

En esa reseña aparecen varios de los temas de MVM relacionándolos con la experiencia del lector noruego y en la siguiente se vincula su narrativa con la corriente de autores como Raymond Chandler o Georges Simenon.

Sydhavet er en av de tidligere romanene i Barcelonaforfatteren Manuel Vázquez Montalbáns etterhvert verdensberømte serie om privatdetektiven Pepe Carvalho.

I Kari og Kjell Risviks oversettelse er romanen en glitrende påminnelse om Montalbáns evner både som underholdningsforfatter og som samfunnskritiker. [...] Montalbán har skapt sin prototyp én gang for alle. Fremfor å eksperimentere, hengir han seg skamløst til genrens velbrukte klisjéer. Den mat- og vinglade privatdetektiven lener seg imidlertid ikke sjenerende tungt på sine forgjengere. Problemet er mer de utallige epigonene. [...] Vi begynner å kjenne disse småmelankolske og halvkyniske privatdetektivene nå. [...] Montalbán er en av genrens fremste forfattere, med overdådige miljøskildringer og besettende intriger. [...] Klisjéene er etterhvert blitt så mange og så velformulerte at man som leser havner i et estetisk ingenmannsland. Det er sjelden at en så bra roman som *Sydhavet* har gitt meg så mange negative assosiasjoner. (Bjørnstad 1991)³²

En el siguiente ejemplo resulta interesante ver cómo el periodista promueve la lectura de las novelas policiacas de MVM durante las vacacio-

³¹ Mi traducción: “Manuel Vázquez Montalbán guisa mucho de lo mismo en su *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, la acción es contemporánea y el debate sobre los beneficios olímpicos para la ciudad y la población son familiares a nosotros los noruegos. [...] La novela brilla por su puesta en escena y por las comidas del sibarita detective. [...] Por lo tanto, no necesita el libro de más recomendaciones. Lee y come.”

³² Mi traducción: “*Los mares del sur* es una de las primeras novelas de la posteriormente conocida mundialmente serie sobre el detective privado Pepe Carvalho del escritor barcelonés Manuel Vázquez Montalbán. La novela traducida por Kari y Kjell Risvik es un brillante recordatorio de las habilidades de Montalbán como escritor y crítico social [...] Montalbán ha creado su prototipo de una vez por todas. Más que experimentar, se vincula sin pudor a los muy utilizados clichés del género. El amante detective del comer y el beber se inclina ante sus predecesores. El problema son en mayor medida los innumerables epígonos. [...] Ya empezamos a conocer a esos ligeramente melancólicos y a medias cínicos detectives privados. [...] Montalbán es uno de los escritores más importantes del género, con profusas descripciones e intrigas. [...] Los clichés se han convertido en tan numerosos y tan elocuentes que uno como lector termina en una tierra de nadie estética. Es raro que una tan buena novela como *Los mares del sur* me haya dado tan negativas asociaciones.”

nes de Pascua, cuando los noruegos escapan a las montañas para esquiar, comer clementinas valencianas y leer novelas criminales:

Så lenge jeg får tak i nye bøker av Manuel Vázquez Montalbán skal jeg fortsette å lese krim i påsken". [...] I Spania er Manuel Vázquez Montalbán kjent som lyriker og essayist, og utropt til en av deres største nålevende forfattere. Utenfor spansk territorium er han kjent som en sjelden god kriminalforfatter. [...] I Spania er Montalbán først og fremst kjent som lyriker og essayist, han er belønnet med priser og utropt til en av deres største nålevende forfattere. Utenfor spansk territorium er det imidlertid som kriminalforfatter han har vekket størst oppmerksomhet, og det er i grunnen ikke så rart, for dette er årgangskrim av sjeldent god kvalitet. [...] Pepe Carvalho har i motsetning til den gjengse norske krimhelten den egenskapen at han blir eldre med åra. Han har trukket seg mer inn i seg selv og er kanskje blitt noe mer takknem i den siste boka, men han er fortsatt i sterk opposisjon til det etablerte. [...] Jeg tror det er denne underlige figuren Carvalho som gjør Montalbáns bøker så tiltrekkende. Han er en gjennom-melankolsk, trist, desillusjonert og selvmedlidende mann. På ett vis er han prototypen på kriminallitteraturens private etterforsker, på en annen måte er han så langt unna den som det er mulig å komme. Uansett er resultatet kriminalromaner [...] helt klart unike. Det er kanskje ikke nødvendig å presisere at jeg med den største selvfølge legger uleste Montalbán-bøker i påskesekken. (Alnæs 2003)³³

O en el siguiente caso relacionando las poéticas de Andrea Camilleri y MVM.

—
³³ Mi traducción: "Mientras consiga los nuevos libros de Manuel Vázquez Montalbán seguiré leyendo novela policiaca en Pascua. [...] "En España es Manuel Vázquez Montalbán conocido como poeta y ensayista, y considerado como uno de sus más grandes escritores vivos. Fuera del territorio español, se le conoce como un inusual escritor de novelas policíacas. [...] En España Montalbán es conocido fundamentalmente como poeta y ensayista, y ha sido premiado o declarado como uno de los más grandes escritores vivos. Fuera del territorio español ha suscitado de momento la mayor atención como autor de novela negra, lo que no es de extrañar, porque esta es de gran calidad. [...] Pepe Carvalho, en contraste con el predominante tipo de detective noruego envejece con los años. Se ha ensimismado y quizás se ha vuelto más pensativo en su último libro, pero sigue estando en fuerte oposición al orden establecido. [...] Creo que esta extraña figura de Carvalho es la que hace tan atractivos los libros de Montalbán. Es melancólico, triste, desilusionado y autocompasivo. Por una parte es el prototipo de los detectives privados de la literatura policiaca, por otra está tan lejos de serlo como es posible. De todas formas el resultado son novelas policíacas que son [...] claramente únicas. Quizás no sea necesario precisar que por supuesto voy a meter libros de Montalbán que no he leído en mi equipaje de Pascua."

Kommissærens navn er for øvrig en homage til den kjente spanske forfatteren og journalisten Manuel Vázquez Montalbán og hans gastronom-detektiv Pepe Carvalho. (Kvistad 2010)³⁴

Y finalmente en este nuevo ejemplo creando vínculos entre la novela *Los mares del sur* de MVM con la titulada *Últimas sombras de duda* del novelista noruego Kjell Ola Dahl (1958).

Når det gjelder *Siste skygge av tvil* gir boka sterke assosiasjoner i retning *Sydhavet* av Manuel Vázquez Montalbán. Hans detektivserie om Pepe Carvalho forener en hardkokt fortellerstil med poetiske skildringer av Barcelona og byens typegalleri. Montalbán går ikke av veien for å ta med matoppskrifter på omveien til mysteriets løsning. Det bidrar likevel på ingen måte til å sette ned spenningen, heller gi bøkene en nerve og spesiell tilstedeværelse. Samme følelsen får man av 'Siste skygge av tvil'. (Nilssen 2009)³⁵

En las siguientes citas constatamos que ambos periodistas son buenos conocedores de la obra narrativa de MVM o excelentes lectores de los trabajos existentes en internet sobre su obra.

Selv om jeg tenker på George Simeons Maigret med takknemlighet (han lærte meg at det bare er skurker og idioter som drikker Cognac siviliserte mennesker holder seg å jour med eplehøsten i Normandie, og vet å rulle sin Calvados i munnhulen), og den katalanske forfatteren Manuel Vazquez Montalban er en fabelaktig læremester når det gjelder hvilke sennepstyper man kan og ikke kan bruke til kaninragu ... (Willis 2007)³⁶

Den spansktalende verden leser Montalbán. I et intervju som mest handler om hovedpersonen Carvalho, gir forfatteren til kjenne sitt syn på verden, Barcelona, president Bush og resignasjonen som følger av alder.

³⁴ Mi traducción: "El nombre del comisario es también un homenaje al famoso escritor y periodista español Manuel Vázquez Montalbán y su detective-gastrónomo Pepe Carvalho."

³⁵ Mi traducción: "En lo que respecta a *Siste skygge av tvil* (*Última sombra de duda*, novela policiaca del escritor noruego Kjell Ola Dahal) este libro produce fuertes asociaciones con *Los mares del sur* de Manuel Vázquez Montalbán. Su serie detectivesca de Pepe Carvalho une un estilo duro con imágenes poéticas de Barcelona y su galería de personajes. Montalbán no duda en utilizar recetas gastronómicas en el proceso de solución del misterio. De ninguna manera contribuye a rebajar la tensión, sino que le da a los libros una característica especial. Uno tiene esa misma sensación en *Siste skygge av tvil*."

³⁶ Mi traducción: "Aunque pienso en el Maigret de George Simenon con gratitud (me enseñó que solo son matones e idiotas los que beben coñac, las personas civilizadas se mantienen al día con la cosecha de manzanas de Normandía y saben degustar su Calvados), y el escritor Manuel Vázquez Montalbán es un magnífico maestro en lo que respecta a saber qué tipo de mostaza se puede o no utilizar en el ragú de conejo..."

Mannen i blått ligner en diskret privatdetektiv når han en halv time forsinket trer inn i agentens bibliotek. Pannens dype rynker blir enda dypere når et beinrangel av en tjener i hvitt skubber døren opp med den obligatoriske café con leche. Intet unngår Montalbáns oppmerksomme blikk, selv ikke denne mandag morgen da han knapt nok har hatt tid til å gni søvnen ut av de alvorlige øynene. Manuel Vázquez Montalbán kan på avstand være vanskelig å skjelne fra sin litterære figur, privatdetektiven Pepe Carvalho, som har gjort ham verdenskjent som forfatter. Siden han for 30 år siden ga ut boken *Jeg drepte Kennedy* har han skrevet 22 bøker i Carvalhoserien, hvorav noen er filmatisert. [...] Manuel Vázquez Montalbáns store forfatterskap består ikke bare av svart antihelt-krim. Han har spredt seg over poesi og gastronomi til politiske essays, og han har fått EUs litteraturpris Aristeion for den skjønnlitterære romanen *Galíndez*... (Møller 2003)³⁷

³⁷ Mi traducción: “El mundo de habla hispánica lee a Montalbán. En una entrevista que como la mayoría trata sobre el protagonista Carvalho, da el autor su punto de vista sobre el mundo, Barcelona, el presidente Bush y la resignación que viene con la edad.

El hombre de azul se asemeja a un detective privado discreto cuando llega media hora tarde a la biblioteca de su agente literaria. Las profundas arrugas de su rostro se hacen más profundas cuando un huesudo camarero de blanco abre la puerta con el obligatorio café con leche. Nada interfiere a la mirada atenta de Montalbán, incluso este lunes por la mañana, cuando apenas ha tenido tiempo de sacarse el sueño de sus serios ojos.

A distancia puede ser difícil diferenciar a Manuel Vázquez Montalbán de su personaje literario, el detective privado Pepe Carvalho, que le ha hecho mundialmente conocido como escritor. Desde que hace 30 años publicó su libro *Yo maté a Kennedy* ha escrito 22 libros de la serie de Carvalho, algunos de los cuales han sido filmatizados. [...] La gran obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán no incluye solamente novela negra policiaca con un protagonista antihéroe. Se extiende de la poesía y la gastronomía a los ensayos políticos, y ha recibido el premio literario Aristeion por la novela *Galíndez*.” Al final del artículo se incluyen estos datos: “Manuel Vázquez Montalbán (f. 1939) er en av Spanias mest kjente forfattere. Han har skrevet romaner, poesi, teaterstykker, essays, kokebøker og er fast spaltist i avisen *El País*. Hans kriminalromaner om den gastronomiske privatdetektiv, Pepe Carvalho, er blitt oversatt til mere enn tyve språk, siden han i 1972 utga den første Carvalho-bok, en sarkastisk anti-krim kalt *Yo maté a Kennedy*, og til nå er det blitt til 22 Carvalho-bøker. To av hans romaner er blitt oversatt til norsk, *Varslet mord*, 1991 (error, fue en 1990) og *Sydhavet*, 1992 (otro error esa novela fue publicada en 1991), begge på Cappelen. Les mer om Manuel Vázquez Montalbán og hans forfatterskap på www.vespito.net”. Mi traducción: “Manuel Vázquez Montalbán (n.1939) es uno de los escritores más famosos de España. Ha escrito novelas, poesía, obras de teatro, ensayos, libros de cocina y tiene una columna fija en el periódico *El País*. Sus novelas sobre el gastrónomo detective privado Pepe Carvalho han sido traducidas a más de veinte idiomas, desde que en 1972 publicó el primer libro de Carvalho, una sarcástica anti novela policiaca titulada *Yo maté a Kennedy*, hasta ahora hay 22 libros de Carvalho. Dos de sus novelas han sido traducidas al noruego, *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, 1991 y *Los Mares del sur*, 1992, las dos en Cappelen. Lee más acerca de Manuel Vázquez Montalbán y sus escritos en www.vespito.net”

Por fin el crítico en la cita siguiente incluye en su reseña a *El delantero centro fue asesinado al atardecer* comentarios acerca de Barcelona, el Barça, los bajos fondos, Carvalho y para cerrar el círculo incluye una nota recomendando la visita a Vespito.com la página de Carlo Andreoli sobre MVM.

Varslet mord egentlig er det vel en kriminalroman. Men så er den likevel slett ikke det. For den kan vel også kalles en slags kokebok, men også en annerledes turistguide for de stadig flere som reiser til Barcelona. Men *Varslet mord* er også en fotballbok. Ikke få panikk nå, du som ikke forstår deg på fotball. Det er ikke en sånn teit fotballbok for fanatikerne. Men en bok som handler om Barcelona må også handle om F.C.B. Barcelona, om bakgårdsklubber, om Espanyol og miljøene rundt. Og den handler om en mislykket forfatter, en mann som setter pris på kunst og kultur, og på kvalitet. Og den handler om skyggesider, prostituerte, hvitsnippforbrytere og tiden før et OL. [...] Boken handler kort og godt om den fascinerende byen Barcelona. Den katalanske byen. Ikke den spanske. Og den handler om den lett kyniske, livserfarne, livsnyttende, matglade og kvinneelskende Pepe Carvalho. Dessuten har Montalbán et glitrende språk, som fenger minst like mye i dag som den gang Cappelen gav ut boken i 1990. Absolutt en annerledes kriminalroman. Og absolutt en bok for deg som har planlagt Barcelona som reisemål. (Tønder 2002)³⁸

El penúltimo grupo de ejemplos se centra en otro tema en la obra de Manuel Vázquez Montalbán –y de la novela negra mediterránea, o del sur: la gastronomía. En este caso se recomienda las *Recetas inmorales* en su versión inglesa antes de viajar a Barcelona.

Bok og mat: Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) er en stor katalansk forfatter. Han skrev både romaner, essays, politiske kommentarer for El País, poesi og skues-

³⁸ Mi traducción: “*El delantero centro fue asesinado al atardecer* es en realidad una novela policiaca, pero al mismo tiempo no lo es. También puede ser considerada como una especie de libro de cocina y también una guía turística para el número creciente de viajeros a Barcelona. *El delantero centro fue asesinado al atardecer* también es un libro de fútbol. El que no entienda de fútbol no debe tener miedo, no es un libro de esos para los fanáticos del mismo. Un libro que habla de Barcelona debe tratar también del Barcelona FC, de los clubes de barrio, del Espanyol y sus ambientes. Y trata de un escritor fracasado, un hombre que aprecia la calidad, el arte y la cultura. Trata de los lados oscuros, putas, delincuentes de cuello blanco y del tiempo anterior a los Juegos Olímpicos. [...] El libro trata simplemente sobre la fascinante ciudad de Barcelona. La ciudad catalana, no española. Y trata del ligeramente cínico, experimentado, amante de la vida, la comida y las mujeres Pepe Carvalho. Además Montalbán tiene un idioma brillante, que atrapa tanto hoy como cuando Cappelen editó el libro en 1990. Ciertamente, un tipo diferente de novela criminal. Y sin duda un libro para ti que has planeado viajar a Barcelona.”

pill. Han studerte ved universitetet i Barcelona og ble senere medlem av det katalanske sosialistpartiet (Aquí se equivoca el articulista, MVM militó en el Partit Socialista Unificat de Catalunya, PSUC y no en el Partit dels Socialistes de Catalunya, PSC. Nota mía). Han var også en riktig gastronom og i detektivserien om Pepe Carvalho tar han ut denne hangen til god mat. Selvfølgelig skrev Vazquéz om mat og boken *Recetas inmorales* (*Immoral Recipes*) bør inntas før avreise. Han har også noen tips til hva slags mat som får deg lysten på kos når du ankommer Barcelona. (Holst 2008)³⁹

Y en el artículo turístico acerca de las “15 cosas que quizás no sabías sobre Barcelona” se menciona Casa Leopoldo como el restaurante favorito de Pape Carvalho.

4. Casa Leopoldo

Når du først er på de kanter, kan du unne deg et måltid i Casa Leopoldo i Carrer Sant Rafael 24. Det er favorittrestauranten til en av byens berømtheter, den matglade detektiven Pepe Carvalho i de mange krimromanene til internasjonalt berømte Manuel Vázquez Montalbán som døde i fjor. En meget bra fiskerestaurant. (Bjørken 2004)⁴⁰

Når forfatterne spiser

Les ellers bøkene til Manuel Vazquez Montalban om detektiven Pepe Carvalho, som stadig er i sving på kjøkkenet. (Wandrup 2006)⁴¹

Lo que vuelve a sorprendernos ya que las dos novelas de MVM traducidas al noruego no se volvieron a reeditar posteriormente al año 1991.

Lógicamente el tema de la política, asunto incluido en el discurso literario de MVM, aparecerá también en algunos de los artículos de prensa escritos sobre temas como un análisis poselectoral de España, una crítica

³⁹ Mi traducción: “Libro y comida: Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) es un gran escritor catalán. Escribió tanto novelas, ensayos, comentarios políticos en *El País*, poesía y obras de teatro. Estudió en la Universidad de Barcelona y posteriormente fue miembro del Partido Socialista Catalán (sic!). También fue un gastrónomo y en la serie sobre el detective Pepe Carvalho se manifiesta ese anhelo por la buena comida. Por supuesto Vázquez escribió sobre comida y el libro *Recetas inmorales* (*Immoral Recipes*) debe leerse antes de salir de viaje. También contiene algunos consejos sobre qué tipo de comida te va a encantar cuando llegues a Barcelona.”

⁴⁰ Nota aparecida en dos diferentes artículos publicados en dos diarios. Bjørken, Anne Berit. “15 ting du kanskje ikke visste om Barcelona”. *Adresseavisen morgen* (13.03.2004) y en el *Aftenposten* (09.04.2004). Mi traducción: “Una vez estando usted en esa zona, podrá disfrutar de una comida en *Casa Leopoldo* en la calle Sant Rafael 24. Es el restaurante favorito de uno de los famosos de la ciudad, el detective gastrónomo Pepe Carvalho en las muchas novelas negras del internacionalmente reconocido Manuel Vázquez Montalbán, fallecido el pasado año. Un muy buen restaurante de pescado.”

⁴¹ Mi traducción: “Cuando los escritores comen. Lee los libros de Manuel Vázquez Montalbán sobre el detective Pepe Carvalho que siempre está cocinando.”

al neoliberalismo, el final de las ideologías y/o de la historia o un recordatorio de la fecha de nacimiento de Franco. En todos estos casos se menciona a MVM como referencia, como autoridad en la materia de la que se escribe en tres diarios y una nota de agencia de noticias.

Spania etter valget.

Den avdøde forfatteren og samfunnskritikeren Manuel Vázquez Montalbán mente at det styrende prinsippet for politikken fra Madrid var frykten for Spanias territoriale integritet. (Hjelle 2004)⁴²

En ytterliggående økonomisk nyliberalisme og en verdensomspennende krig mot terrorisme kombinert med egenrådighet - det lyder ikke særlig lovende. Skremmende. Den kjente spanske forfatteren Manuel Vazquez Montalban maner i sin rapport fra Verdens Sosiale Forum - motstykket til det økonomiske forumet i New York - et mulig framtidsbilde som skremmer. USA-mektig, globalt og selvcentrert (Maaland 2002)⁴³

Europa uten ideologier? Europa uten ideologier

Også den spanske krimforfatter Manuel Vazquez Montalban har blandet seg inn i diskusjonen om høyre og venstre med en polemisk pamflett med tittelen *Apenes planet*, som er kommet samtidig i flere europeiske land. 'Venstresiden slikker sine sår, og etterligner på en latterlig måte høyresiden', sier Montalban til La Repubblica, og han forklarer også tittelen på sin bok, som er tatt fra en berømt science fiction-film med Charlton Heston i hovedrollen: 'Bestyrtet av de katastrofene som mennesket i fortiden har forårsaket med sin fornuft, bestemmer apene i filmen seg for å leve i den totale uvitenhet. Det er bedre å ikke huske fortiden, sier de, og heller ikke tenke på fremtiden. Slik forholder det seg også med oss i dag. Vi lever på apenes planet. Vi har ikke lenger de voldsomme ambisjoner som vi hadde engang, og som førte til så mye lidelse. Men vi har heller ikke det håp vi hadde engang. Vi lever under øyeblikkets diktatur. Jeg beklager, men jeg er nødt til å si at mennesker må tro på noe større enn kolesterolallets betydning eller abonnementet på kabel-TV.' (Jensen 1995)⁴⁴

⁴² Mi traducción: "España tras las elecciones. El fallecido autor y crítico social Manuel Vázquez Montalbán creía que el principio rector de la política de Madrid era el temor por la integridad territorial de España."

⁴³ Mi traducción: "Un neoliberalismo económico extremo y una guerra a nivel mundial contra el terrorismo combinados con obstinación, suena poco prometedor. Terrorífico. El famoso escritor Manuel Vázquez Montalbán evoca en su informe del Foro Social Mundial –la contrapartida al Foro Económico en Nueva York- una posible imagen de un futuro que asusta."

⁴⁴ Mi traducción: "¿Europa sin ideologías? ¿Europa sin ideologías? También el escritor español de novelas policíacas Manuel Vázquez Montalbán ha intervenido en la discusión sobre la derecha y la izquierda con un polémico panfleto titulado *El planeta de los simios*, que se publicó simultáneamente en varios países europeos. 'La izquierda se lame sus heridas, e imita ridículamente a la derecha', dijo Montalbán en *La Repubblica*, y explica tam-

Men Vazquez Montalban, som har skrevet en annen Franco-biografi, skildrer Francos æra som banal og grå. Han minner om at titusenvis av mennesker ble henrettet av Francos regjering i tiåret etter borgerkrigen, som krevde en halv million menneskeliv. (NTB 1992)⁴⁵

Conclusiones

Tidligere er den spanske forfatteren Manuel Vazquez Montalban utgitt på norsk. Hvorfor fortsetter ikke hans kvalitetssterke serie å komme ut - slik den har gjort i Danmark? (Wandrup 2008)⁴⁶

Lo mismo me pregunto yo, ¿cómo es posible que en un país de lectores de novela policiaca, de escritores de novela policial, en el que el español es la primera lengua extranjera en la escuela —el inglés es considerado segunda lengua— y los países hispanohablantes, en concreto España, son metas habituales en vacaciones, estudios y negocios no se hayan traducido más títulos de la serie Carvalho tal y como se ha hecho en Dinamarca?

¿Por qué, si su nombre y algunas de sus ideas aparecen en las páginas de los diarios como referencia en el debate social y político, no se publican algunas de las novelas que no forman parte del ciclo de Carvalho o algunos de sus ensayos?

¿Cómo es posible que una figura de primera clase para conocer la historia cultural reciente de España sea desconocida entre el lector medio noruego?

bién el título de su libro, tomado de una conocida película de ciencia ficción con Charlton Heston como protagonista: ‘Consternados por las catástrofes que los seres humanos del pasado han causado por su racionalidad, deciden los monos de la película vivir en la total ignorancia. Es mejor no recordar el pasado, dicen, ni tampoco pensar en el futuro. Eso es lo que ocurre con nosotros hoy en día. Vivimos en el planeta de los simios. No tenemos las enormes ambiciones que tuvimos una vez, y que nos llevó a tanto sufrimiento’. Pero tampoco tenemos esa esperanza que teníamos. Vivimos bajo la dictadura del instante. Lo siento, pero estoy obligado a decir que los seres humanos han de creer en algo mayor que el nivel del colesterol o la suscripción a la televisión por cable.’”

⁴⁵ Mi traducción: “Vázquez Montalbán, que ha escrito otra biografía de Franco, presenta la época de Franco como banal y gris. Señala que decenas de miles de personas fueron ejecutadas por el gobierno de Franco en la década posterior a la guerra civil, que costó medio millón de vidas.”

⁴⁶ Mi traducción: “Manuel Vázquez Montalbán fue publicado en noruego con anterioridad. ¿Por qué no continúa la publicación de su magnífica serie tal y como ha sucedido en Dinamarca?”

Los textos que he recogido en este artículo muestran que junto a las cualidades literarias y ensayísticas de MVM existe un reconocido valor añadido en sus textos en forma de la posibilidad de explotación periodística –en los casos referidos puede hablarse de turística- y por qué no didáctica de muchos de sus textos.

Creo que hay diferentes razones para comprender la escasez en traducciones de textos montalbanianos en Noruega (y Suecia). En primer lugar las políticas mercadotécnicas de las editoriales basadas muchas veces en razones extraliterarias, en segundo lugar la ausencia en los planes de estudios universitarios de la literatura de subgéneros y la preeminencia de las narrativas hispanoamericanas en detrimento de la literatura española más novedosa y en tercer lugar las características de la narrativa, en general de toda la obra, de MVM en las que la hibridación genérica dificulta su recepción en un público lector de novela policial, sí, pero como literatura de consumo. En la narrativa de MVM la cultura popular, la gastronomía, la política y los temas relacionados con la recuperación de la memoria del bando republicano derrotado durante la Guerra civil, distraen al lector medio noruego más interesado en la mera trama detectivesca. Además es poco conocedor del periodo histórico español que va de la posguerra hasta los primeros años del presente siglo. Desconocimiento que dificulta la comprensión de toda la enorme masa informativa que conforma la narrativa montalbaniana.

Además hay que tener en cuenta que el incremento en el número de estudiantes de español se inició tres años después del fallecimiento de MVM (2003) y que con anterioridad el conocimiento de España y lo hispánico era anecdótico y tópico.

No es de extrañar, pues, que mientras no se traducen las novelas de MVM sí salen al mercado noruego las de una autora como Alicia Giménez Bartlett (1951) que ha sabido combinar temas reconocibles por el lector de prensa noruega con cierto toque modernizador de España a través de la relación entre una inspectora de policía –Petra Delicado- y su subordinado Fermín Garzón. Un producto literario que no incluye reflexiones metaliterarias, estéticas o políticas; simplemente una novela criminal para “pasar el rato”, fórmula que al parecer en Noruega funciona ya que en el intervalo entre los años 2010-2013 se han traducido al noruego cuatro de sus novelas con diversas reediciones (*Letras* 2014).

Lo que ocurre con la traducción de autores hispanohablantes en Escandinavia en general y en Noruega en particular es lamentable, porque a

la escasez de títulos traducidos se une la no continuidad temporal y la no contemporaneidad de dichas traducciones. Un ejemplo concreto de ambas cuestiones es la propia obra de MVM, otro caso concreto es, por ejemplo, el de la magnífica novela *Nada* (1944) de Carmen Laforet traducida el año 2002 al noruego. A estos dos problemas se unen operaciones de mercadotecnia editorial como las que producen casos como el de la literatura chilena que de los 41 títulos traducidos al noruego 18 son de Isabel Allende o de la peruana en la que de los 18 títulos traducidos 15 son de Mario Vargas Llosa. Un elemento clave para el conocimiento del otro es el respeto a las diferentes culturas y –de momento- la literatura sigue siendo fundamental en la configuración de la identidad social y cultural y la traducción una función clave para su difusión que no puede basarse en meras estrategias comerciales.

Anexo

En este anexo reunimos las referencias bibliográficas de las traducciones de las obras de Manuel Vázquez Montalbán realizadas en Dinamarca, Islandia, Noruega y Suecia.

Dinamarca (Traductora: Kirsten Nielsen)

[Versión radio-teatro de Asesinato en el CC y un cuaderno con *Las cenizas de Laura*]

- *Direktørens ensomhed* (1988) [*La soledad del mánager* (1977)]
- *Mord i centrakomiteen* (1989) [*Asesinato en el comité central* (1981)]
- *Alexandriarosen* (1990) [*La rosa de Alejandría* (1984)]
- *Fuglene fra Bangkok* (1990) [*Los pájaros de Bangkok* (1983)]
- *Sydhavet* (1990) [*Los mares del sur* (1979)] Tr. Bo Kirketerp, konsulent K. Nielsen)
- *Kurbadet* (1991) [*El balneario* (1986)]
- *Centerforwarden blev myrdet ved aftenstide* (1992) [*El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988)]
- *Den græske labyrint* (1993) [*El laberinto griego* (1991)]
- *Olympisk sabotage* (1994) [*Sabotaje olímpico* (1993)]
- *Buenos Aires-kvintetten* (2002) [*Quinteto de Buenos Aires* (1997)]
- *Det tatoverede lig* (2009) [*Tatuaje* (1974)]

Islandia (Traductor: Jón Hallur Stefánsson)

- *Suður um höfin* (1991) *Los mares del Sur* (1979)
- *Alexandríurósín* (1992) *La Rosa de Alejandría* (1984)
- *Hressingarhælið* (1997) *El balneario* (1986)

Noruega (Traductores: Kari y Kjell Risvik)

- *Varslet mord* (1990, 1991) [*El delantero fue asesinado al atardecer* (1988)]
- *Sydhavet* (1991, 1992) [*Los mares del sur* (1979)]

Suecia (Traductor: Bo Göthberg)

- *Döden i Barcelona* (1992, 1993, 2012) [*Los mares del sur* (1979)]
- *Mord i Madrid* (1993, 1994, 1995, 2005) [*Asesinato en el comité central* (1981)]

Bibliografía

- Alnæs, Hyllelangs Jørgen. “Gourmetkrim”. *Dagsavisen*. web.16.04.2003.
- Alnæs, Maria: “Kriminell Feinschmecker. Intervju med Manuel Vázquez Montalbán”. *Bøygen: tidsskrift for nordistikk og litteraturvitenskap*, Nr.2, 2000, pp. 36-40
- ATEKST (Retriever): <http://web.retriever-info.com/services/archive.html> [30.7.2014]
- Bjørnstad, Ketil. “Kriminaiserde klisjéer. Manuel Vázquel Montalbán: *Sydhavet* Roman Cappelen Oversatt av Kari og Kjell Risvik”. *Aftenposten morgen*, 3.9.1991. 43
- Bjørken, Anne Berit. “12 ting du kanskje ikke visste om Barcelona”. *Adresseavisen morgen* (13.03.2004) y en el *Aftenposten* (09.04.2004).
- Fløgstad, Kjartan: “Utsette stader, popularkulturen som kritisk felt”, *Stavanger Aftenblad*. 16.9.2004, 47.
- _____. “Utsette stader, popularkulturen som kritisk felt”, *Bergens Tidende*, 17.09.2004
- _____. “Utsette stader massemedia som kritisk felt”, *Klassekampen*, 25.09.2004.
- _____. “God dårleg kunst”, *Klassekampen* 27.9.2007, 20
- Folkemengden. Statistisk sentralbyrå: <http://www.ssb.no/befolkning/statistikker/folkemengde> [5.9.2013]

- “Kan være starten på en ny ære”, *Hamar arbeiderblad*, web, 26.10.2013.
- Hjelle, Marius. “Spania etter valget”. *Bergens Tidene Morgen*, 23.3.2004, 25.
- Holst, Inga Ragnhild. “Barcelona på innsiden”. *Dagsavisen* 10.9.2008, 4
- Index translationum* (UNESCO).
http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
 [05/08-2014]
- Instituto Nacional de Estadística*.
<http://www.ine.es/jaxi/tabla.do?path=/t20/e245/p04/provi/10/&file=0000006.px&type=pcaxis&L=0> [5.9.2013]
- Izquierdo, José María: “La poética del tiempo de Jaime Gil de Biedma en la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán”, *Romansk forum*, 3-1, KRI, Universidad de Oslo, (Mayo 1996), 67-85
- _____. “Memoria y deseo. La poesía de Manuel Vázquez Montalbán”, *Romansk forum*, 6-2, KRI, Universidad de Oslo, (Diciembre 1997), pp. 47-75.
- _____. “Memoria e identidad en tiempos de amnesia: Manuel Vázquez Montalbán y Julio Llamazares”, *La corriente del golfo*, 3/4, Universidad de Bergen, (1998), 343-361.
- _____. “Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea. Unos ejemplos”. *Anales*. Gotemburgo, 3/4, (2001), 101-128
- _____. “Escribas sentados en planetas de simios: Ideas políticas en la obra de Manuel Vázquez Montalbán” en *Pensadores y escritores hispánicos*. Lund, Heterogénesis, 2001, 103-124.
- _____. “Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003): El escriba y la ciudad democrática”. *Moderna språk*, XCVIII, 1, (2004), 94-107
- _____. “Manuel Vázquez Montalbán y ‘el tan esperado octavo día de la semana’” en Ken Benson, José Luis Girón y Timo Riiho (eds.) *Actas del I Congreso de Hispanistas nórdicos 2004. Acta Ibero-Americana Fennica VII*, Instituto Iberoamericano de Finlandia, Madrid 2007, 188-198
- _____. “Construcción de la conciencia crítica e hibridación: Dos constantes en la obra de Manuel Vázquez Montalbán”. *MVM Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, vol 1, N 1 (2013), 3-18
- _____. “Hacia una bibliografía general sobre la obra de Manuel Vázquez Montalbán (2002-2012)”. *MVM Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, vol 1, N 1 (2013), pp. 87-101

- Jensen, Carsten. "Europa uten ideologier?", *Aftenposten Morgen*, 9.4.1995, 10
- Korsvoll, Caroline. "Søt som Morella", *Aftenposten* 7.4.2007, 2
- Kvistad, Ynge. "Siciliansk åpning", *VG*, 14.2.2010, 3
- Letras. *Norske oversettelser av litteratur på spansk*: <http://ub-fmserver.uio.no/letras/recordlist.php> [30.4.2014]
- Møller, Bjarke. "Don Carvalho kan ikke dø", *Morgenbladet*, 3.1.2003.
- Maaland, Harald. "USA – mektig, globalt og selvcentrert", *Stavanger Aftenblad* 9.2.2002.
- Nilssen, Mariann Fugelsø. "Nattemørk Oslofortelling". *Dagbladet*, 19.7.2009, 48
- Norsk opplagskontroll. Opplagstallene for MBL2012. <http://www.opplag.no/> [5.9.2013]
- NTB (Norsk Telegrambyrå). "100 år siden Franco ble født", *NTB*, 20.11.1992.
- OJD: *Oficina Justificación Difusión*: <http://www.introl.es/medios-controlados> [5.9.2013]
- Panadero, Amparo. "Morella rinde homenaje al escritor Manuel Vázquez Montalbán", *El País*, 29.6.2005.
- Rafto, Egil. "Kontrastenes by", *Bergens Tidende*, 20.6.1992, 44
- Statistisk sentralbyrå. <http://www.ssb.no/befolkning/statistikker/folkemengde> [5.9.2013]
- "Boken for dem som er best med ball", *Stavanger Aftenblad*, 08.11.2002.
- Talén, Tinic. "Mord og mat i Barcelona". *VG*, 21.1.1991, 37.
- Tønder, Finn Bjørn. "BTBarcelona-boken", *Bergens Tidende* 9.4.2002, 33.
- Vázquez Montalbán, Manuel. "Platón, Hegel, Lacan y Agustín Lara" en Zavala, Iris M. *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Celeste, 2000. Se puede leer en <http://www.vespito.net/mvm/prolbolero.html> (1.6.2014)
- Wandrup, Fredrik. "Når forfatterne spiser". *Dagbladet*, 26.10.2006, 16
- _____. "Krim kloden rundt". *Dagbladet* 13.3.2008, 2.
- Wikipedia-Dansk. Manuel Vázquez Montalbán: http://da.wikipedia.org/wiki/Kategori:Krimiforfattere_fra_Danmark [5.9.2013]
- Wikipedia-Svenska. Manuel Vázquez Montalbán: http://sv.wikipedia.org/wiki/Kategori:Svenska_kriminalf%C3%B6rfattare [5.9.2013]

- Wikipedia-Norsk. Manuel Vázquez Montalbán
http://no.wikipedia.org/wiki/Kategori:Norske_krimforfattere
[5.9.2013]
- Willis, Herman. "Syndflod i halvmånens by", *Morgenbladet*, 17.8.2007, 34
- _____. "Så tar vi Berlin (Dag Solstad og Kjartan Fløgstad)", *Morgenbladet*, 25.9.2009, 26.
- Østrem, Olav. "Den gode dårlige kunsten. Intervju til Kjartan Fløgstad", *Klassekampen* 2.6.2014, 20

Voces y personas gramaticales en *Galíndez* (1990) y *Autobiografía del general Franco* (1992) de Manuel Vázquez Montalbán

THIERRY NALLET

Manuel Vázquez Montalbán es un autor polígrafo, un intelectual que fue capaz de traspasar las fronteras genéricas, escribiendo tanto poesía, como artículos de prensa, ensayos o novelas con la misma determinación y destreza. A pesar de la gran variedad de sus escritos, resulta bastante claro que su obra es coherente y nace de una misma vena creativa, como reacción al mundo que le rodea. Por eso, su visión realista se apoya en fragmentos de realidad que reúne gracias a la técnica fundamental del “collage”. De hecho, esta técnica podría ser la metáfora idónea para referirse a su modo fragmentado de ver el mundo y se emparentaría con el uso de la memoria como vía de acceso a un conocimiento válido:

La técnica de *collage* [...] –comentaba Montalbán– es la expresión formal de la duda sobre la posibilidad del conocimiento y la percepción total de la realidad, así como un voluntario choque de códigos resueltos en la armonía de la propuesta unitaria literaria. No adopto el *collage* como trasunto de la descomposición de mi mundo burgués, que no lo tenía, sino como intento de recuperar los fragmentos rotos de la conciencia total. La Memoria como reivindicación frente al demonio del olvido y el Deseo como eufemismo de la esperanza, de la Historia si se quiere: he aquí la tensión dialéctica fundamental de todo cuanto he escrito. (Vázquez Montalbán¹. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* 164)

La oposición entre Memoria y Deseo participa de la dinámica novelística de Manuel Vázquez Montalbán cuyas narraciones tienden a salir del marco ficticio para incidir en la percepción crítica del mundo actual. La poética del collage, o tal vez la “poesía” del collage, le permite así a Vázquez Montalbán representar situaciones conflictivas, las cuales sumen al lector en una perspectiva crítica, propicia a desvelar verdades.

Esta poética está omnipresente en las novelas de la memoria en que la polifonía y el pluriperspectivismo son fundamentales. El collage de documentos va parejo a una pluralidad de voces. El presente estudio va a

¹ En lo sucesivo: “MVM”.

indagar en la variación o la repetición de las personas gramaticales para transcribir mimética y teatralmente una realidad compleja.

El interés mayor de las novelas de la memoria se halla en su planteamiento testimonial sobre acontecimientos tanto históricos como personales, al venir asociadas historia e “intrahistoria”. Los testigos que pueden contar su verdad sobre lo sucedido tienen que ser capaces de expresar su experiencia, lo cual evidencia la importancia de la voz en el arte de narrar. Es más, no siempre es posible contarlo todo. Está claro que la restricción subjetiva del punto de vista del testigo imposibilita una representación total de lo que pasó. La fuerza de la ficción propia de la literatura permite un acceso a múltiples testimonios posibles, incluso de personas desaparecidas. Las novelas de la memoria, en especial aquellas sobre Galíndez o Francisco Franco, vienen a compensar una falta de testimonios y a paliar la dificultad de recordar una época y unos individuos.

De hecho, *Galíndez y Autobiografía del general Franco* ofrecen una perspectiva nueva sobre unos hechos reales. Desde la perspectiva genérica, se puede apreciar cómo en estas novelas el problema de la representación depende de códigos y de referencias que permiten la comprensión de la dialéctica histórica. Las metaficciones historiográficas a las que pertenecen estos relatos plantean propuestas narrativas nuevas, capaces de enseñar la historia del siglo XX con una mirada diferente.

Antes de analizar estas novelas, conviene subrayar que el autor barcelonés brinda algunas imágenes para ilustrar su poética, entre las que está la película *Rashomon* (Kurosawa. Japón, 1950), considerada por muchos críticos como el paradigma de la pluriperspectividad². De la variedad de los puntos de vista, surge un relativismo capaz de evitar el monologismo reduccionista. Es interesante contemplar *Rashomon* como una película que cuestiona la naturaleza de la verdad así como su carácter narrativo y relativo. La verdad enseña, pues, su naturaleza humana: depende del punto de vista del hombre, por esencia mentiroso o manipulador según

² Cuando Gérard Genette presenta la focalización “múltiple”, recurre a la película de Akira Kurosawa: “como en las novelas epistolares, en que se puede evocar el mismo acontecimiento varias veces según el punto de vista de varios personajes epistológrafos; sabido es que el poema narrativo de Robert Browning *El anillo y el libro* (que cuenta un caso criminal visto sucesivamente por el asesino, las víctimas, la defensa, la acusación, etc.), ha estado considerado durante años como ejemplo canónico de ese tipo de relato antes de que lo suplantara para nosotros la película *Rashomon*” (Genette 245).

Kurosawa. De hecho, la idea de “verdad” cobra sentido a partir del ser humano que quiere entender lo que pasó. Por otra parte, es una noción que siempre está relacionada con un pasado. Por eso está tan presente en las novelas policíacas en que se intenta reconstituir la historia secreta del crimen, al mismo tiempo que se busca al asesino o a los culpables. Así pues, parece que la verdad tiene algo que ver con lo que ya ha dejado de ser –puede ser un muerto o una época pasada– y con la huella que, no obstante, ha dejado. La lección que se puede sacar de la película es la necesidad de unir diferentes versiones de los mismos hechos para poder visualizar mejor lo que realmente ha pasado. Cada testigo ha percibido los mismos hechos de una forma distinta. Se plantea de este modo una dualidad intrínseca entre lo que una persona ha presenciado con sus sentidos –es decir, su percepción subjetiva con la vista, el oído, sensaciones, sentimientos– y que contará con palabras, y la realidad objetiva. El relato depende de un filtro interpretativo, axiológico e ideológico de los hechos.

Los alegres muchachos de Atzavara (1987) fue quizás el intento más cercano a esta poética propia de testimonios múltiples. En la novela, se yuxtaponen cuatro versiones, cuatro testimonios sobre un mismo verano, el de 1975. La estética vinculada a los recuerdos personales de cada uno contribuye a bosquejar un retrato cómico e irónico de personajes que se miran los unos a los otros. *El pianista* (1985) se estructura a partir de tres momentos decisivos en la historia española que van desde el presente para remontar hacia atrás: 1983, 1946 y 1936. Este movimiento analéptico, es decir, hacia el pasado, permite ver el fracaso de los idealistas y de los adalides de la ética. Es una novela que pone énfasis en los perdedores, tanto de la Guerra Civil como de la transición democrática que supuso el famoso “pacto del silencio” y del “olvido”, es decir, la “desmemoria”. La memoria se presenta como el zócalo sobre el que están asentados los fracasos, la nostalgia y el desengaño.

En las primeras novelas de la memoria, la narración es bastante estable a partir de una focalización: omnisciente en *El pianista* que se narra en tercera persona, e interna en *Los alegres muchachos de Atzavara* que yuxtapone voces en primera persona. Se produce un efecto bastante homogéneo, a pesar de la variedad de perspectivas focales y temporales. A otra escala, la serie Carvalho también investiga en el pasado a partir de testimonios múltiples, pero lo hace desde el punto de vista del detective

y la poética de la novela negra o criminal. De hecho, propone una radiografía de una sociedad y de una época según la estética de la crónica. Frente a textos relativamente homogéneos, algunas novelas se destacan, sin embargo, por su heterogeneidad y en particular por su hibridez al asociar historia y ficción, realidad e imaginación. La unión de estos extremos se facilita con la sustancia mnémica que contiene una parte de ficcionalización o más bien de narración. El tiempo dificulta el recuerdo exacto y Manuel Vázquez Montalbán ha de ejercer su memoria para reunir los fragmentos del “espejo roto”, como diría T. S. Eliot, de la realidad pasada. La elección de la novela realista por su parte es importante por la idea de fidelidad mimética que conlleva. El realismo inyecta tiempo en la novela, convirtiéndose este en un elemento primordial de las novelas del autor³.

La primera novela en la cual nos vamos a centrar presenta una heterogeneidad de voces y personas gramaticales. *Galíndez* (1990) tiene como punto de partida la investigación de Muriel Colbert sobre Jesús de Galíndez que desapareció en sospechosas circunstancias en 1956. A primera vista, se trata de una novela que reúne todos los ingredientes de una novela policíaca. Sin embargo, se caracteriza por una investigación de otra índole, muy intelectual, puesto que es llevada a cabo por una doctoranda. Su complejidad surge tanto de la reunión de puntos de vista asociados a tiempos y espacios diferentes como del uso constitutivo de personas gramaticales diferentes, en especial el “tú” experimental y experiencial que hace la novela muy literaria. Aparecen varios protagonistas y dos líneas temporales, una que tiende hacia el futuro y, en contraposición, otra que reconstituye minuciosamente el pasado. Una dialéctica aflora, además, gracias al uso del mismo pronombre personal que superpone las voces narradoras de Muriel Colbert y de Galíndez y pone de relieve experiencias y convicciones paralelas. Ambos se enfrentan, por otra parte, a los agentes de la CIA, antagonistas novelescos caracterizados por la tercera persona.

³ Esta presentación preliminar debe mucho a los trabajos científicos sobre la obra de Manuel Vázquez Montalbán que han ido ampliando las líneas interpretativas de la misma. En el desarrollo del artículo, se mencionan algunos de los trabajos interesantes para el análisis de *Galíndez* o *Autobiografía del general Franco*. Otros textos generales, entre los más reconocidos, figuran en la bibliografía selecta, aunque incompleta, que cierra el artículo.

Una dualidad similar está presente en la muy teatral *Autobiografía del general Franco* (1992). La teatralidad no solo descansa en la confrontación entre dos personajes, sino también en la de sus voces que surgen, de manera independiente, del texto novelesco. Parecen dirigirse a un espectador implícito, externo y oculto, que será testigo de las diferentes versiones, una versión unívoca frente a una versión dialógica que reúne pruebas, otros testimonios y otras voces. De la personalidad de cada uno, depende otra vez su forma de contar y de mitificar o desmitificar. Hay un *parti-pris* aceptado y asumido, en la visión que cada uno puede ofrecer desde el punto de vista de su experiencia –histórica, vital, intelectual, cultural, etc.–. Este posicionamiento depende en gran medida de la impostura del protagonista “rojo” Marcial Pombo que se mete en la piel del dictador Francisco Franco. Así pues, la comparación de diferentes versiones hace la historia más completa y obliga a poner en tela de juicio la versión oficial. Más allá de este aspecto, lo que cuenta es la humanización de la historia, su matización y su cuestionamiento, a partir de la memoria de los “vencidos” y, de manera más general, de todos los españoles.

Al poner énfasis en las voces, se deben cuestionar sus formas de expresión, básicamente de forma directa (mediante el “yo”) o indirecta (mediante la tercera persona). No obstante, las dos novelas que nos interesa estudiar en el presente artículo emplean, además, voces híbridas que no son totalmente ni indirectas ni directas: se produce un mestizaje interesante para describir una realidad a medio camino entre historia y ficción, entre objetividad y subjetividad. La teatralización de las dos novelas es algo importante en el juego de la representación e impostación que da vida a hechos encarnados. La red semántica que tiende a la expresión de estados físicos o psíquicos se concreta en los deícticos de primera persona, que es el origen subjetivo de una voz que cuenta, o de segunda persona en una comunicación interpersonal, es decir, que da lugar a una voz que dialoga. Frente a estas personas, el alejamiento de la tercera persona objetiviza los hechos. Esta distancia se marca con “él” o “ella”, que son las personas típicas de la ficción. Por último, el uso de “usted” remite a una comunicación entre desiguales. El tratamiento de cortesía se caracteriza por su funcionamiento dual, ya que se dirige directamente al dictador, manteniendo al tiempo cierta distancia.

Una dualidad conflictiva de códigos –uno es el ético, el otro sería el político o histórico– va junto con la doble verdad o la doble moral presentes en *Galíndez* y en *Autobiografía del general Franco*. Es probable que la misma dialéctica se traduzca también en el uso diferente de las personas gramaticales y de las voces en las diferentes partes de unas novelas híbridas e irónicas.

Galíndez

Hibridez, entre ficción y realidad

Galíndez es una novela que parte de la investigación, no de un detective ni de un periodista sino de una doctoranda que prepara una tesis sobre la “ética de la resistencia”, una ética cuyo máximo representante según ella es Jesús de Galíndez. En la época en que se publicó la novela, Galíndez era casi un desconocido. Fue Manuel Vázquez Montalbán quien rescató del olvido al militante vasco exiliado, autor de una tesis doctoral sobre el régimen dominicano de Trujillo y sus abusos.

La novela se estructura en capítulos autónomos. Estos no están numerados y parecen las piezas de un rompecabezas que se debe reconstruir. Además, sorprenden por la gran fluctuación de puntos de vista y la acumulación de voces, a través de los personajes así como de los documentos reproducidos. Así pues, la incertidumbre en torno a quién asume la enunciación en la novela crea un efecto de enigma, principalmente en las descripciones liminares que encabezan algunos capítulos. Nada indica de dónde procede la voz que presenta directamente e *in medias res* la acción en los capítulos en segunda persona, lo cual no permite situar a ciencia cierta al focalizador ni saber en un principio quién es. Esta indeterminación inicial se contrapone a otros capítulos que recuerdan la novela negra o la novela de espionaje y que son asumidos por un narrador externo. Esta focalización fluctuante transcribe el aislamiento y el dolor de los individuos frente a un proceso social y político que se repite ciegamente. Al hacer tal distinción enunciativa, el autor configura un mundo dividido entre las víctimas cercanas a la mirada focal y los verdugos mantenidos a distancia.

Al traducir la ambigüedad generalizada de la historia, la poética de la hibridez permite, en *Galíndez*, el desarrollo de dualidades que evidencian antagonismos y complementariedades. Desde el punto de vista de la

composición, por ejemplo, dos niveles temporales estructuran el relato: por un lado, el momento de la desaparición de Galíndez y las torturas que le habrían sido infligidas en 1956, y por otro, la investigación, los viajes y los encuentros de Muriel en 1988. Así presentó Vázquez Montalbán la dificultad de aunar esta doble perspectiva:

Estructuralmente *Galíndez* planteaba un problema inicial, lograr dos tiempos históricos diferentes y dos puntos de vista diferenciados. Esto lo resolví hermanando el tono de intimismo y de introspección en el discurso narrativo de Galíndez y de Muriel, utilizando el mismo procedimiento, usando la segunda persona (Valls 1990)

En suma, el relato de corte tradicional muestra el mundo exterior, los acontecimientos, la realidad que no depende de uno sino de fuerzas ajenas e incontrolables. Frente a la tendencia natural a la identificación con los protagonistas, se produce un proceso contrario de desidentificación o de rechazo de los mecanismos de falsificación y control de la historia. En la novela, este arte narrativo concuerda con la polifonía que permite la contraposición, y no solo yuxtaposición como podría parecer, de perspectivas múltiples.

Pluriperspectivismo y escritura

Primero, es preciso subrayar la estrategia narrativa que conlleva la multiplicación de voces. Esta polifonía participa del interés o de la preocupación del autor catalán por la veracidad y la realidad, dos aspectos importantes en su vocación de escritor comprometido. Precisamente, uno de los procedimientos más importantes de su obra novelesca es la investigación, punto de partida de su escritura tanto periodística como literaria. Esta novela, en especial, se funda en una investigación llevada a cabo durante décadas por Manuel Vázquez Montalbán que buscó a los testigos del caso Galíndez en los diferentes escenarios de la historia y reunió documentos y elementos fidedignos a partir de los cuales reconstruir lo que pudo suceder.

El primer aspecto que se debe poner en evidencia es la falta de protagonismo de Jesús de Galíndez en la novela habitada y conducida por Muriel a través de la cual se desarrolla la historia. Los capítulos de Galíndez son los menos numerosos: vienen siempre después de un capítulo en tercera persona y les sucede un capítulo de Muriel. De hecho, son tan solo tres capítulos –el tercero, el séptimo y el décimo– y funcionan como

una transición, a modo de pesadilla, hacia los capítulos de Muriel que emula a Galíndez en sus aspiraciones éticas y en la resistencia que demuestra ante los impedimentos de su investigación.

El protagonismo evidente de Muriel se puede percibir a través de su situación en el primer término de la novela. Desde el principio, las sensaciones y los sentimientos de la joven norteamericana se desvelan. Paradójicamente, el título que remite claramente al tema del libro sufre, conforme se avanza en la lectura del libro, una traslación hacia el “Galíndez de Muriel”. De hecho, los seis capítulos focalizados en Muriel –el primero, cuarto, octavo, undécimo, decimotercero y decimoquinto– siguen un orden cronológico y espacial parecido a la trayectoria vital de Galíndez, ya que todo empieza en el País Vasco y termina en un paradero americano desconocido. Los últimos capítulos de los dos transcriben su funesto final, bajo forma de ejecución –inminente en el caso de Muriel.

Frente a estos capítulos, reflejos de mundos interiores tanto sensibles como reflexivos, lo que se destaca en los otros capítulos es la poderosa maquinaria del Estado norteamericano que mantiene celosamente el misterio Galíndez. Los dos agentes de inteligencia más destacados están presentes en varios capítulos como protagonistas: Robert Robards en cinco y don Angelito, llamado Voltaire, en cuatro. Este último tiene también un final infeliz, porque después de haber sido verdugo, se convierte en una víctima colateral de la investigación de Muriel. La ironía de su suerte no deja de justificarse en la trama narrativa por el peso de su memoria, que ha de ser suprimida según la “teología de la seguridad”.

Un estudio de los capítulos en tercera persona demuestra que a veces la focalización se limita a un personaje, pero también puede fluctuar como en el segundo capítulo en que la focalización es omnisciente. Sin embargo, un punto en común de los diferentes tipos de capítulos es la transcripción constante y humanizada de los pensamientos o razonamientos de los protagonistas o antagonistas. Mediante el tratamiento diferente, Manuel Vázquez Montalbán ha diferenciado dos bandos. Mientras que la segunda persona subraya la empatía, la comunicación y la identificación con el héroe, la tercera persona marca una prudente distancia irónica respecto de los agentes de la violencia institucionalizada. El comentario de Elide Pittarello sobre una instancia superior es muy

sugere, porque indica implícitamente el papel decisivo del autor en la configuración de la novela, y por lo tanto su propia presencia en la obra:

Es la misma instancia narrativa que, cuando no representa al delegado vasco o a la investigadora norteamericana, se muestra perfectamente capaz de contar capítulos enteros según la más canónica técnica realista (forma pronominal en tercera persona, tiempos verbales del pasado, alternancia de discursos indirectos o indirectos libres y directos, transparencia lógica de intenciones y acciones, encadenamiento cerrado de causas y efectos, detallismo descriptivo de situaciones consabidas etc.). (Pittarello 747)

Es importante notar la pericia de la escritura y la eficacia de los recursos literarios en una novela en la que varían voces y tonos. Tal y como los comentarios y las declaraciones del propio autor dan a entender, *Galíndez* es una obra muy personal que ha exigido una postura intelectual flexible para plasmar sus descubrimientos e ideas en un relato ambiguo.

“Tuteo” y funcionamiento enunciativo

Los capítulos en segunda persona crean una exposición de las conciencias de forma dialogal. Son capítulos de la duda; el cuestionamiento, la introspección y la falta de interlocutor que transcriben el aislamiento y el dolor de individuos enfrentados a un contexto socio-político represivo y totalitario⁴. Al diferenciar a Muriel y Galíndez de forma enunciativa, se crea una caracterización positiva de forma connotativa e implícita.

El umbral de la ficción constituye un lugar estratégico en cualquier relato. Según Michel Butor, la persona gramatical fundamental de una narración es la tercera persona y si por cualquier motivo, se escoge otra, entonces, se provoca un efecto complejo de niveles⁵. Si el “tú” que se refiere al personaje es tan potente, es que en cierto modo, hace del lector

⁴ En Santo Domingo, Muriel presenta así la necesaria resistencia: “La ética de la resistencia, concluyes, es algo más que una situación historificada. Es un principio, una actitud ante el poder, porque el poder es connaturalmente sospechoso y no digo esto como un eco del pensamiento anarquista, sino como una constatación empírica. Todo poder tiende a ensimismarse y a autolegitimarse desde ese ensimismamiento, aunque sea el poder democrático” (MVM. *Galíndez* 245).

⁵ Cf. “La forma más espontánea, fundamental, de la narración es la tercera persona; cada vez que el autor utilice otra, será en cierto modo una “figura”, nos invitará a no tomarla al pie de la letra, sino a superponer la otra sobre ésta, siempre como sobreentendida” (Butor 77).

un personaje de su ficción, le obliga a entrar en la novela, lo quiera o no. La primera página de *Galíndez* teje una relación compleja, muy personal e íntima, no con el personaje epónimo sino con Muriel cuya interioridad se desvela, como si fuera percibida desde su fuero interno por un narrador omnisciente que no hace más que transcribir objetivamente la historia de la que es testigo. Este capítulo brinda así una visión cinematográfica, como si de una película o una sinopsis se tratara. Es posible imaginar a un director de escena que observa y dicta la actitud más conveniente para su actriz a modo de una voz “en off”. Este tipo de narrador recuerda, además, la presencia oculta del escritor, quien al escribir se proyecta en su personaje, así como el fenómeno de identificación del lector que se imagina en la posición de la heroína. De hecho, una narración únicamente exterior, incluso omnisciente y focalizada en la protagonista, habría despersonalizado, deshumanizado una escena inicial –y tal vez de alcance iniciático– cargada de la obsesión de Muriel por la vida de Galíndez, que parece solo importar a la joven universitaria. Así empieza la novela presentando a Muriel, la protagonista de la novela *Galíndez*:

En la colina me espera... en la colina me espera... El verso te da vueltas por la cabeza, como si fuera un surco rayado de un viejo disco de piedra. En la colina me espera... en la colina me espera... Y volveré... volveré o me llevarán ya muerto... a refundirme en la tierra... Ni siquiera eso fue posible, Jesús, musitas y te parece hablar con ese extraño compañero enquistado que desde hace años llevas dentro de ti. El viento limpia el valle de Amurrio y te levanta las faldas sobre esta colina de Larrabeode, la colina escogida como si fuera la colina, exactamente, la colina que esperaba a Jesús de Galíndez. Tienes frío y los huesos aguados por el viento que pule el pequeño monumento funerario dedicado a Jesús Galíndez (MVM. *Galíndez* 9)

El incipit suele dar el tono de una novela y participa en el establecimiento de un pacto de lectura implícito con el lector. La importancia de la primera página se explica por su funcionamiento como un umbral que permite al lector penetrar en el mundo ficticio. Julien Gracq subrayó esta idea haciendo hincapié en la importancia de la persona gramatical empleada:

Muy a menudo se observa, en la utilización que el autor de novelas hace de la primera o de la tercera persona, un contra-empleo evidente. Pues el *yo* es utilizado a veces con parcialidad allí donde el relato tiene un carácter objetivo más acusado, y el *él*, en

relatos cuyo enfoque es decididamente subjetivo. No es nada deliberado, sólo el ejercicio de ese instinto que, desde las primeras páginas de un libro, zanja categóricamente, sin siquiera concederle una reflexión, los problemas más complejos y más enrevesados (elección del tono, de la “distanciación” o de la participación estrecha, del *sfumato*, o de la nitidez de los perfiles, etc.). La verdad es que la suma de decisiones inapelables, bruscas o sutiles, que implica toda primera página, es como para dar vértigo. [...] El comienzo de una obra de ficción no tiene tal vez otro verdadero objetivo que crear lo irremediable, un punto de anclaje fijo, una idea resistente que el espíritu no pueda en adelante alterar. (Gracq 121)

Significativamente, en *Galíndez*, este punto de partida es poético. El universo novelesco parte de una frase origen del relato, un verso que refleja la esperanza del intelectual vasco de volver a la tierra de sus antepasados una vez muerto. La cita de los versos más célebres de Galíndez que se repite a sí misma la joven se explica por la lectura, en el monumento al muerto, del epitafio con este mismo verso. A través del intimismo de la poesía, el lector tiene su primer contacto con la persona de Jesús Galíndez. Las primeras frases no permiten todavía identificar al destinatario de esta interpelación en segunda persona. El código del enigma está presente en esta repetición que remite a la búsqueda de sentido y, por ende, a la reflexión íntima e intelectual de una conciencia. Además, la muerte inexplicada situada al principio de la novela induce una doble filiación genérica: la biográfica –para recordar la vida del hombre– y la policiaca –para dilucidar el crimen– que va a caracterizar la investigación sobre Galíndez. El tuteo interpela, pues, al lector en ese momento de la diégesis sin que este pueda entender la mecánica de tal procedimiento. La continuación del incipit acentúa el efecto presentativo que implica al lector, testigo de los movimientos de la falda de Muriel agitada por el viento, cerca de la colina que acogió las reliquias de Galíndez⁶.

Así pues, el uso del “tú” puede remitir a una situación de retranscripción del flujo de la conciencia en la novela por parte de un “yo” que habla de un “tú” personaje a “ti”, el receptor / narratario. Si, como pare-

⁶ La primera huella encontrada por la joven del hombre que está buscando por todas partes es lo que podría representar su vida, un monumento *in memoriam* en el mismo lugar de su nacimiento. Este sitio único parece más importante que el tiempo indeterminado que está como en suspenso. Se trata del lugar de memoria erigido el 2 de abril de 1978 por la fracción del PNV de Amurrio (Álava).

ce, el personaje se desdobra en una especie de proceso de auto-interpelación, estas tres personas pueden coincidir. En el caso de Muriel, su visión es distante de sí misma y en un principio, antes de identificar esta voz como suya, se plantea la posibilidad de un narrador extradiegético que focalice su narración a través de un personaje tratado en modo interpelativo. Este efecto se produce porque la reproducción es directa y no se emplean comillas. A menudo, incluso los documentos citados, se encuentran en el mismo nivel que la voz interior. Las fronteras textuales desaparecen. Las repeticiones y las digresiones aparecen en estos capítulos íntimos en segunda persona, perfectamente coherentes en la transcripción constante e inmediata de lo “vivido”.

Para describir esta poética de indeterminación inicial, hay que subrayar el fenómeno de la repetición anafórica del pronombre personal, el “tú” catafórico –es decir, sin antecedente– en algunos capítulos de *Galíndez*⁷. El pronombre personal se instala sin que quede claro a quién se refiere. Este fenómeno propio de la poesía –y que sitúa en un lugar ambiguo la voz narradora– participa del juego sobre la identificación / desidentificación del locutor y de su situación en la historia contada, la *deixis*.

En el caso de *Galíndez*, cierta lógica se impone tras la lectura de los primeros tres capítulos en que alternan una focalización interna en segunda persona de singular y una narración extradiegética en tercera persona. El primer capítulo reproduce un diálogo con la conciencia de Muriel, el segundo es un relato objetivo y el tercero se desarrolla desde el interior de la conciencia aislada de Galíndez. Esta diferencia fundamental divide el mundo de Galíndez en dos grupos considerados de forma totalmente opuesta, como Manuel Vázquez Montalbán declaró a Georges Tyras:

Después, porque me di cuenta de que dos personajes que viven una encrucijada intransferible no pueden comunicarlo a los otros. Quizá Muriel podría hacerlo, pero Galíndez, no; y en realidad Muriel no desea comunicar nada porque acaba viviendo una especie de fusión con el personaje de Galíndez. No pueden contar su historia más

⁷ El procedimiento es particularmente frecuente en *Erec y Enide* (2002) que juega también con la transcripción casi magnetofónica de la memoria de los *egos* de la pareja protagonista. El “yo” pensador e interno no se identifica inmediatamente sino gracias a algunos indicios que se corroboran conforme se avanza en el capítulo.

que a ellos mismos, y el empleo de la segunda persona era capital para lo que significa Muriel y para lo que significa Galíndez. Por el contrario, cuando se pasa al mundo de los otros, es cuando comienza la tercera persona. (Tyras. *Geometrías de la memoria* 101)

La utilización de una voz anómala en la novela *Galíndez* –la segunda persona de los capítulos autónomos que presentan a Galíndez o Muriel– modifica la lectura de un relato a caballo entre realidad y ficción: la persona gramatical cuyo origen no se puede determinar y que asocia un locutor oculto y un receptor implícito se emplea con fines éticos, para denunciar el destino de las víctimas cuya voz no se puede escuchar sino en la ficción.

El contrapunto de la experiencia de Jesús de Galíndez

Los capítulos relativos a la vivencia pasada de Galíndez siguen unas pautas cronológicas claras: despertar, interrogatorio, tortura, juicio sumario y asfixia. Estos capítulos provocan una sensación inquietante ya que sitúan al lector en la posición de testigo del suplicio infligido al idealista vasco. Esta focalización hace del personaje una persona reducida a una condición de objeto, en una tensión incómoda. Se da una impresión de cercanía mezclada de distancia. La fuerza de estos capítulos proviene del hecho de que a Galíndez le fue imposible verbalizar su experiencia del horror con un discurso coherente. El funcionamiento de la focalización de Galíndez es más restrictivo que en el caso de Muriel, a causa del encierro del personaje y de su ensimismamiento. Este posicionamiento participa también de una forma de dialogismo desesperado, ya que el diálogo es imposible, en un momento en el que Galíndez ha de asumir su sino trágico. Jorge Marbán subrayó la misma idea de esta forma:

En la secuencia narrativa del Galíndez secuestrado, esta voz narrativa proyecta el proceso mediante el cual el personaje logra superar su acoquinamiento frente a sus torturadores y la perspectiva inminente de su ejecución. La aprehensión de la significación de su vida precede a la final aceptación de su sacrificio simbolizada en su canto del himno de guerra de los patriotas vascos (230). El vasquismo y el antitrujillismo de Galíndez se funden y quedan relacionados con el amor a la libertad, la justicia y la dignidad humana que define la actuación vital del personaje. (Marbán 10)

Después del uso de “tú” para contar la experiencia de Muriel, la misma persona gramatical para referirse a Galíndez parece complementaria

y natural. Ambos quedan situados en un mismo plano, teñido de connivencia. Una particularidad notable es la de los tiempos de los pasajes en los que Galíndez es el focalizador, un presente histórico pero también muy cinematográfico. La cuestión de la escritura de estos capítulos es primordial, ya que el autor implícito o el narrador omnisciente superior observa a Muriel mirándose en segunda persona y como una especie de “matrioska”, se inserta la propia vivencia de Galíndez en la misma persona gramatical. Este *modus operandi*, que recuerda las muñecas rusas, revela cómo se encajan los relatos y plasma el paralelismo entre los personajes en una sucesión de repeticiones.

La imposibilidad de comunicarse es absoluta como lo indicó Manuel Vázquez Montalbán: “Galíndez está replegado en sí mismo, encerrado en un sótano, y evidentemente cuando habla, no puede dirigirse a nadie” (Tyras. *Geometrías de la memoria* 174). En los capítulos de Galíndez, el problema implícito es el del “acceso al lenguaje” que se plantea en estos términos muy acertados Michel Butor:

Por consiguiente, es preciso que el personaje en cuestión, por un motivo u otro, no pueda contar su propia historia, que se le impida hablar y que alguien hable por él, que se provoque esta situación. Así por ejemplo, un juez de instrucción o un comisario de policía, en un interrogatorio, reunirá los distintos elementos de la historia que el actor principal o el testigo no puede o no quiere contarle, y los organizará en un relato en segunda persona para intentar hacer salir de su silencio al interesado [...] Pero se trata de obligarle a hacerlo, porque miente, porque oculta o se oculta alguna cosa, porque no posee todos los elementos, o incluso, en caso de que los posea, porque es incapaz de ensamblarlos convenientemente. Las palabras pronunciadas por el testigo se presentarán como islotes en primera persona en el interior de un relato en segunda persona que provoca su emersión.

Así, siempre que se quiera describir un auténtico proceso de la conciencia, el nacimiento mismo del lenguaje o de un lenguaje, la segunda persona será la más eficaz. (Butor 84).

Esta última explicación es muy convincente porque coincide con el proyecto de Muriel de darle voz a Galíndez, de hacerle vivir de nuevo descubriendo cómo se produjo su final trágico y rindiéndole justicia.

Así pues, la segunda persona, percibida de manera diferente por cada lector que puede experimentarla como un desarrollo fílmico, un monólogo interior en semi-conciencia, un desdoblamiento entre observador subjetivo y objeto mirado –aspecto clásico de la escritura biográfica– o bien

esquizofrenia entre el cuerpo y la mente –para quien sufre violencias físicas y psíquicas–, permite a ambos protagonistas acercarse entre sí. Muriel y Jesús de Galíndez no solo se comunican sino que están en un estado de comunión total gracias a este procedimiento.

El sitio del lector

Atengámonos un momento a lo que hemos llamado una persona gramatical anómala. La interpelación en segunda persona por parte de un locutor oculto, que puede ser el narrador omnisciente de la novela o la autoconciencia del mismo personaje, instaura un juego con el lector. Esta voz “interpelativa” le hace testigo de una comunicación. El “tú” incluye un “vocativo” que se dirige al personaje, pero también al lector que ha de imaginarse en el sitio del personaje.

El lector prolonga la lectura de Muriel. La distancia entre el lector implícito y el lector real se reduce al máximo, dando la impresión de que el lector no puede estar sino implicado. En esta lógica comunicativa, el “yo” ausente puede ser tanto el autor como el lector que pasa a ser en cierto modo narrador. Esta experiencia literaria recuerda la de “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar, en especial la capacidad que tiene el relato de contener al lector. El lector de *Galíndez*, pues, puede ocupar el espacio vacante, contemplar la acción identificándose tanto con Muriel como con Galíndez. La frontera entre narrador y observador desaparece, lo cual crea una gran proximidad con los dos personajes que se funden. Esta tensión hacia el lector remite a la dimensión didáctica de la segunda persona puesta en evidencia por Michel Butor:

Aquí es donde interviene el empleo de la segunda persona, que en la novela puede caracterizarse del modo siguiente: aquel a quien se cuenta su propia historia.

Hay alguien a quien se cuenta su propia historia, algo de sí mismo que él no conoce, o al menos todavía no al nivel del lenguaje, y ello es lo que hace posible un relato en segunda persona, que, por lo tanto, siempre será un relato “didáctico”. (Butor 83)

Por otra parte, Manuel González de Ávila ve en este uso un contenido ético: “En ese *tú* intensísimo nace así un sujeto universalizable: el de la humanidad amenazada por la tortura” (González de Ávila 237). Es cierto: el *tú* contiene el *yo* y la identificación en el caso de este tipo de escenas es muy violenta. La segunda persona conjuga por lo tanto personalización y universalización.

Esta perspectiva nueva ensancha el mundo ficcional y hace que, en la ficción, el lector se convierta en testigo e investigador. Paralelamente a Muriel, este va descubriendo los elementos que le permiten construir su opinión respecto de lo que le pasó a Galíndez, ya que va leyendo los mismos documentos que ella. A través del “tú” de Muriel, se produce una identificación con este personaje literario que brinda una visión poética, sensible de un mundo político dominado por los hombres. La investigadora se define por lo que siente, sus emociones, sus sentimientos, la interioridad de su conciencia que evoluciona a lo largo de la novela, hasta llegar a estar dispuesta a morir por encontrar su verdad sobre Galíndez: “No quiero saber toda la verdad sobre el caso Galíndez, sólo quiero saber una verdad” (MVM. *Galíndez* 24).

En el primer capítulo, Galíndez es un tema de estudio. Sin embargo, luego, podemos asistir a la tortura y al asesinato del personaje desde su propio punto de vista. Esta focalización interna se justifica por la falta de testigos. No puede haber otra voz que la de la propia víctima, una voz por tanto interior e intransmisible. Antes que nada, en este “tú” tan peculiar está la ausencia de la voz, implícitamente está la negación de una voz propia en primera persona, o sea la imposibilidad del testimonio directo, lo que justifica plenamente el proyecto de Vázquez Montalbán de rescatar del olvido en sus palabras a un “luchador”, “víctima de la eticidad de su vida y su compromiso” (MVM. “GALÍNDEZ o Los vascos del siglo XX” 2). Se crea en la figura de Muriel Colbert un *alter ego* tanto de Galíndez como del autor que investigó en los escenarios relacionados con Galíndez. El doble y paralelo recorrido vital de Galíndez y Muriel se apoya en las técnicas del contrapunto y el juego de espejo, un espejismo que se asemeja a la hibridación entre historia y ficción.

El intelectual y su papel

Sin embargo, es lícito percibir a Muriel como propensa al desdoblamiento del intelectual pensador, aislado en su reflexión. La segunda persona puede ser una señal de su capacidad reflexiva e intelectual. Está claro que la mayor parte de los personajes de *Galíndez* tienen cultura y estudios. Muriel ha interiorizado la vida y los ideales de Galíndez a quien lleva en sí misma, casi a pesar suyo. De ahí que este procedimiento pueda ilustrar una especie de “metempsicosis”. Como intelectual que aprecia la atmósfera de los lugares vinculados a Galíndez, que quiere recobrar el

aliento y el espíritu de Galíndez, Muriel podría ser la narradora tanto de sus capítulos como de los capítulos imaginarios de Galíndez. Esta posibilidad estaba presente en el guion depositado en la Biblioteca Nacional Española por Manuel Vázquez Montalbán: “Ya he descrito la indagación de la estudiante paralelamente va imaginando la vida real de Galíndez a medida que la construye y cada vez más Galíndez directamente se irá apoderando de su historia como protagonista directo” (MVM. “GALÍNDEZ o Los vascos del siglo XX” 5). La simbiosis entre Muriel y Galíndez es tan potente que ella puede recrear lo que se convierte en la verdad narrativa del asesinato.

La idea presente en el guion original tiene en cuenta la dimensión de invención literaria que se refiere a una parte desconocida de la vida de Galíndez que ha de ser ficcionalizada. Trágicamente, estos capítulos pueden coincidir con las últimas reflexiones para sí de un condenado a muerte: “Quisieras sacártelo. Decir que exageran lo negativo, que también hay valoraciones positivas, pero te detiene ese muro de nada que han establecido ante ti, todo ocurre más allá de ese muro y tú eres el espectador de tu propia condena.” (MVM. *Galíndez* 214). En cualquier caso, este punto de vista limitado a la conciencia de un hombre reproduce mecánicamente diálogos absurdos que ridiculizan a los torturadores. Se atraviesa la realidad de lo vivido según Jorge Marbán:

Esta forma narrativa de segunda persona desempeña, como se ha visto, una función aglutinadora [...]. Es, por otra parte, una forma porosa que permite que se filtren las conversaciones y los movimientos de las otras personas que entran o se mueven en la habitación donde yace el prisionero. Proyecta también, dramáticamente, el contraste entre el frío automatismo y la inhumanidad de los guardias y el creciente sentimiento de indefensión y terror del secuestrado. (Marbán 10)

La *mise en abyme* del destino de Galíndez a través de la experiencia humana, científica y ética de Muriel permite imaginar que ella es la que se dirige a Galíndez, a quien reencarna en cierto modo, al penetrar en su historia. El carácter borroso y fantástico de la desaparición de la frontera entre Muriel y su tema de estudio es favorecido por este tuteo variable al que no se puede asignar un centro de gravedad estable y fijo.

Otra hipótesis consecutiva a este análisis es la presencia oculta de otro narrador detrás de los personajes según una reduplicación infinita como en un espejo. Al final de la novela, Ricardo, el amante español de

Muriel, está dispuesto a tomar el relevo para investigar la desaparición de Muriel que desapareció buscando a Galíndez. Así pues, podría también tomar el “relevo” enunciativo y asumir la enunciación de las partes en segunda persona en las que se proyectaría también a modo de “investigador”, desde un enfoque especulativo. Ricardo podría así dar su voz a los desaparecidos, convertido en un nuevo Galíndez o una nueva Muriel.

Literatura y verdad

En esta tensión constitutiva de la literatura ética entre ficción y realidad, o en otros términos entre literatura (es decir, lo escrito) y vida (mejor dicho, lo real), los pronombres personales tienden a transgredir la frontera que separa los dos mundos ontológicamente distintos complicando el modo de referencialidad. La novela logra presentar así a Galíndez como un personaje político, humano y poético, en especial a través del polifacetismo permitido por la multiplicidad de perspectivas⁸. El *personaje político* correspondería a su función social, presente en las partes en tercera persona donde aparece como un contrincante de los agentes de poder, o más precisamente, una palanca de contrapoder, frente al peso de las fuerzas represivas del Estado. El *personaje poético* está presente en las partes en torno a Muriel y descansa en la indagación en la vida y personalidad del agente vasco exilado en Estados Unidos. El *personaje humano* es el de la conciencia dolida y la vivencia física en los calabozos trujillistas. Todas estas facetas de una misma vida difícilmente habrían podido reunirse en una biografía en tercera persona, por la mera razón de que la conciencia es inasequible y nunca se ha sabido a ciencia cierta lo que le pasó a Galíndez después de su súbita desaparición en plena Quinta Avenida de Nueva York. La novela es pues el género idóneo para transcribir estas diferentes facetas de forma subjetiva, aunque documentada.

⁸ Cf. “Recuerdas una conversación con Norman sobre la personalidad, su teoría de que la personalidad es como una sucesión de fotogramas de todas las posibles actitudes que has asumido a lo largo de una vida y de pronto te fijas en una, la escoges y ésa será tu personalidad dominante, la que crees tener, porque los otros seguirán asumiendo, reteniendo la que ellos escogen y así te encuentras con todos los Galíndez posibles: el duro ejecutor de la República, el zascandil de Ayala, el noble patriota de los exilados vascos, el hombre secreto y lúcido de Emilio González, el superagente taimado del libro de Unanue, este *chevalier servant* que te ha descrito Lucy de Silfa y probablemente Jesús era todos estos posibles tipos y ninguno de ellos” (MVM. *Galíndez* 281).

El “tú” representa una tendencia vocativa e interpelativa, no muy común en la literatura que suele ser bidimensional con un narrador frente a su mundo ficcional. La segunda persona añade un término oculto, un narratario o un destinatario, el personaje en la ficción, pero también el mismo lector en un nivel metaléptico, es decir que sale del mundo exiguo de la ficción. El procedimiento de este “tú” refleja cabalmente la complejidad de la situación ambivalente del narrador que presenta una reflexión interiorizada. La pluralidad de usos de este pronombre en relación con personajes diferentes que se hacen eco y la contraposición con fragmentos en tercera persona añaden un motivo de extrañeza que constituye un aliciente, a modo de misterio o de enigma, de la lectura inquisitiva. Finalmente, en este “tú”, se encuentra la voz de un “yo” que se generaliza, que incluye al lector e invita a formar una cadena humana.

El tuteo puede contemplarse también desde su efecto de “veracidad”. Se refieren las propias palabras de los protagonistas. No se trata de un discurso indirecto configurado por el narrador. Si la voz es interna, significa que tenemos acceso de forma directa a los pensamientos de los protagonistas, aunque no los haya podido transmitir en la realidad. Muriel, por ejemplo, se convierte en observadora de sí misma. La voz analítica ahonda en el sentido, desde la ingenuidad de un pensamiento en curso o pendiente. Es evidente, gracias a las interrupciones frecuentes por parte de Ricardo o de sus torturadores, que Muriel se está perdiendo en sus pensamientos que no controla. Parece que su inconsciente es más fuerte que la lógica de una argumentación. Este efecto va creciendo en la novela, hasta el último capítulo de Muriel en estado alterado de semi-conciencia.

La naturaleza literaria del texto hace que la división según las personas gramaticales sea también una escisión configurativa. Esta idea se puede ilustrar a partir de la imagen del *voyeur* que aparece en un momento dado en la novela. Muriel está haciendo el amor con Ricardo, pero al mismo tiempo está pensando o soñando y le parece que alguien los está mirando:

[...] es como si te hubiera roto en dos mujeres, la que goza bajo sus acometidas de cuerpo joven, duro y ligero, y la que puede mirar por encima de sus hombros por la ranura de unos ojos llorosos, hasta hacer inventario de las vigas ramas y descender hasta la puerta del mismo color marrón oscuro, que crees entreabierta, en la que percibes el parpadeo fugaz de un ojo inmenso, el de Josema o será tal vez un ojo pintado

por Josema que ha bajado del bosque para contemplaros. Una de las dos mujeres que te escinden diría:

—Ricardo, alguien está en la puerta.

Pero la otra quiere acabar cuanto antes esta escena de sexo y se disuade, se contradice, no has visto nada, son tus sueños (MVM. Galíndez 30)

Este desdoblamiento remite al diálogo interior y a la diferencia entre sujeto y objeto. El pronombre de segunda persona asocia el “yo” sujeto y el “otro” objeto, como lo subrayaron Bourneuf y Ouellet:

A la psicología "en primera persona" basada en la introspección, y a la psicología "en tercera persona", basada en la observación de la conducta de los individuos sin referencia a los "estados interiores" o a la subjetividad, les sucedió, pues, una psicología "en segunda persona" que constituye una síntesis de las otras dos y considera al otro como objeto y sujeto al mismo tiempo. (Bourneuf y Ouellet. 192)

El fragmento citado de la novela subraya, por otra parte, la importancia de la mirada en este juego pluriperspectivista. De hecho, el narrador superior la divide a su vez en persona que contempla desde su interior y en personaje que expone en tercera persona en las partes narradas desde un enfoque exterior. De hecho, la elección de la segunda persona constituye una forma de teatralizar la novela que se convierte en “espectáculo”. Moviliza a los agentes de la comunicación, los hace visibles. El *tú* implica conminaciones o instrucciones. Al fin y al cabo, la segunda persona acarrea varios efectos importantes en el marco novelesco de Galíndez: el collage de discursos heterogéneos, la asociación de diferentes niveles en la novela y por último la implicación moral efectiva del lector.

Autobiografía del general Franco

En *Autobiografía del general Franco*, la pluralidad de voces resulta evidente. En efecto, dentro de un marco novelesco, ficcional y contextual, compuesto de un introito y un epílogo, el cuerpo narrativo se estructura en dos partes tipológicamente diferenciadas con un doble “yo”. Franco se expresa en primera persona frente a su biógrafo que recuerda, comenta y rectifica sus decires. La reunión de estos puntos de vista relativos a dos ideologías opuestas favorece la contraposición ejemplar de vivencias y valores. El enfrentamiento entre el antifranquista, que fue testigo de lo que significaron cerca de cuarenta años de dictadura, y el fantasma del

Generalísimo permite una confrontación de puntos de vista. Frente a la verdad absoluta edificada por el dictador, su biógrafo del bando adverso intenta restablecer su verdad conflictiva, exponiendo la manipulación realizada por la historia oficial. Lo hace desde la impostura, fingiendo, ya que el biógrafo imposita la voz del caudillo, según la petición de su editor:

Imagínate que tú eres Franco. Me puse a reír sin ganas. No te rías, porque la idea te va a gustar. Tú eres Franco y estás casi muriéndote. Entonces alguien de tu confianza, tu hija o tu médico o el jefe del gobierno, o quien sea, te dice: excelencia, las nuevas generaciones pueden recibir un mensaje falsificado de su persona y su obra. Quién sabe a dónde irá a parar esta España que usted... etc., etc., etc... Excelencia, usted debe contar su vida a los españoles de mañana. Y yo te digo, tú, tú, metido en la piel de Franco has de contar su vida a las generaciones de mañana. Es decir, te propongo que escribas una supuesta autobiografía de Franco que será el número uno de una colección titulada: A los hombres del año dos mil. [...] El libro lo firmarás tú, no lo firmará Franco, comprenderás que entonces se me echarían encima los descendientes o cualquier fundación franquista. Tú has de tratarlo con la misma falsa objetividad con la que Franco se trataría a sí mismo y has de marcar el tono de una colección en la que luego aparecerían Stalin, Hitler, Lenin... (MVM. *Autobiografía...* 20)

El proyecto no carece de gracia ni de ironía, puesto que el que firmará el libro no será Franco, por razones evidentes, aunque se presente como una autobiografía de Franco. Una de las palabras clave del introito es el adjetivo “falso”. La escritura de una autobiografía, e incluso de una biografía escrita por un opositor político, depende de un punto de vista que dificulta cualquier intento de “objetividad”. Esta postura permitió resolver el problema narrativo planteado por la redacción de una biografía por parte de Manuel Vázquez Montalbán, quien justificó su elección ante la dificultad de su cometido: ¿Cómo escribir una biografía de Franco?:

Si me enfrentaba al desafío de novelar la vida de Franco, yo sólo podía hacerlo desde la tensión dialéctica del antifranquismo. Tras darle muchas vueltas a la estrategia narrativa, creo que resolví a mi medida los dos problemas previos fundamentales en toda novela: el punto de vista y la verosimilitud lingüística. (MVM. “AGF: un problema lingüístico” 241-242)

La solución que encontró fue entonces la contraposición de voces contradictorias mediante el desdoblamiento de conciencia del narrador, precisamente porque le afecta y concierne directamente esta historia.

Dialogar consigo mismo, y con el general Franco, quien no tuvo que rendir cuentas, le sirve para asimilar esta tensión dialéctica, pero también para desmontar las pseudo-verdades históricas y reconstruir a la vez una visión humanizada de lo que significó el franquismo para los perdedores de la Guerra Civil. Así se conjugan dos voces totalmente inconciliables e irreconciliables⁹.

La presencia enunciativa de Marcial Pombo que interpela al dictador funciona a modo de diálogo socrático que permite desarticular el discurso unívoco y compacto del vencedor. Este discurso que utiliza la retórica del franquismo intenta sacralizar un saber indiscutible. Sin embargo, la novela irónica desvela la parte de fabulación o mitificación de la historia oficial. Rehabilita así la memoria de los vencidos y ajusta sus cuentas con el dictador a quien se dirige directamente mediante el uso de “usted”. El biógrafo que es a la vez escritor y lector se niega a ser el “escriba sentado” que desaparecería de sus escritos para escribir esa historia oficial, sino que comenta y critica la historia que recorre, desde el testimonio de su memoria y de sus investigaciones. Así presentaba Manuel Vázquez Montalbán al “escriba sentado”:

Ha aprendido a escribir en cuclillas, a ver a sus señores y al mundo desde las cuclillas y conoce la ventaja que le otorga ser poseedor del lenguaje como instrumento, con una significación convenida por los señores o por los brujos. Ha de utilizar el código para perpetuar el sistema: en realidad, el escriba sentado es un reproductor de ideas y las palabras no le pertenecen. “Las palabras tienen dueño”, aseguraría muchos años después un personaje de *Alicia en el país de las maravillas*. [...]

Esconde el uso que del saber y de sus códigos herméticos hacían las castas privilegiadas para mantener sus privilegios: el saber y la posibilidad de transmitirlo o modificarlo, era un modo de perpetuar o no una determinada organización de la sociedad. Y no sólo “el saber”, sino la simple mirada sobre lo existente traducida en palabras mediante la literatura, podía ser enemiga del orden establecido. (MVM. *El escriba sentado* 14-15)

⁹ Mari Paz Balibrea desarrolla ideas muy pertinentes sobre el tema político presente en las dos novelas estudiadas: “En *Galíndez*, y mucho más obviamente en *Autobiografía*, el propósito de reconstrucción del pasado que ha sido ocultado se hace más complejo al tomar conciencia estos textos de que la representación de esas voces recuperadas exige un enfrentamiento directo con las estructuras de poder.” (Balibrea 167). La autora añade: “La representación de todas las voces es crucial porque lo que importa representar es su enfrentamiento, y los intereses a que cada una de las voces obedece.” (Balibrea 188).

La relación inicial de autoridad casi paternal del general Franco con toda España encuentra en Marcial Pombo a un niño rebelde que, conforme va escuchando la voz que imposta él mismo frente a su espejo, se convierte en el revelador insumiso de las mentiras de un hombre y un régimen. Este monólogo de la autobiografía, en primera persona, se rompe con la enunciación interpelativa de su detractor. La enunciación se hace teatral, ya que no sólo se dirige al dictador ausente del texto, puesto que es una autobiografía ficticia, sino también al lector-espectador que se convierte en el testigo de esta representación y de este juego entre el biógrafo y el personaje histórico.

Conviene destacar también la distanciación que conlleva el uso de “usted”¹⁰, claro porque se dirige irónicamente al caudillo, general o excelencia, pero sobre todo porque sería la forma verosímil que usaría un periodista ante el dictador o un juez si se tratase de un juicio ante una corte internacional de justicia. Se puede apreciar la “subordinación” de su palabra frente al discurso dictatorial asentado en el poder otorgado por la historia. El pronombre “usted” establece, sin embargo, una distancia clara en un tratamiento de cortesía que se dirige a un moribundo cuyas palabras no le son tolerables. Marcial Pombo se niega a asumir su discurso. Por eso, aparece su voz que se disocia de la impostada del generalísimo. Además, en el texto, se notan las comillas que enmarcan el contenido biográfico, así distanciado.

¹⁰ El diálogo entre Galíndez y Trujillo, en el momento de su juicio, recuerda el juego ficticio entre los pensamientos y reflexiones que no pudo hacerle Marcial Pombo a Franco. Pero en su caso es juego de ecos, dialogismo y no un auténtico diálogo como el que se recrea en *Galíndez* que, por otra parte, enseña la imposibilidad de dialogar con un dictador: “— Permítame que le diga, generalísimo, con todo respeto, que en ese mismo libro, en el mismo libro que ha leído el capitán, hay muchas observaciones a favor de usted. He resaltado el mantenimiento del orden, el progreso material, el progreso cultural, el progreso cultural, por ejemplo. Usted, Excelencia, ha conseguido un aumento extraordinario de plazas escolares, ha luchado muy fuerte contra el analfabetismo. [...] No todo es negativo, Excelencia. Es un trabajo científico, una simple tesis doctoral que no tendrá más eco que la opinión de cuatro opositores y algunos especialistas. Nada importante, Excelencia, se lo aseguro.

— No tiene nada que asegurarme. Yo ya sé que su libro es una basura que no va a tener ninguna influencia. A Rafael Leónidas Trujillo no le hacen temblar los libros. Pero a mí como hombre, me jode que un pelagatos me humille en lo más sagrado, en mi estirpe. Calle y escuche, que ahora hablo yo.” (MVM. *Galíndez* 217).

Además, la imposibilidad de contestar del general Franco invita al lector a hacer las pesquisas necesarias y comprobar que todo lo dicho y vivido por Marcial Pombo es verdad. El lector se ve implicado en una forma dialogada que exigirá entonces de él un esfuerzo para unificar estos discursos y hacerse su propia opinión. Este texto muy denso le invita también a reflexionar sobre la escritura de la historia española contemporánea:

Usted fue declarado material humano para la sanción de la historia y hoy tienen la sartén por el mango una raza de historiadores objetivos que reparten culpas repartibles y olvidan la culpa inicial de que usted empezó el tiroteo en medio de tanto alboroto y que conservó el tiroteo hasta el final de sus días, totalitario o autoritario, a usted le daba lo mismo, no hay mal que por bien no venga y hoy yunque, pero mañana sin prisas pero sin pausas... martillo. Sin prisas pero sin pausas le estamos olvidando general y olvidar el franquismo significa olvidar el antifranquismo, el esfuerzo cultural ético más generoso, melancólico y heroico en el que se resistieron puñados de mujeres y hombres (MVM. *Autobiografía*... 662)

La conclusión de esta obra es el intento de redactar “nuestra autobiografía” (MVM. *Autobiografía*... 647) al final de la novela. El cambio de persona gramatical es elocuente, porque solo así la autobiografía puede ser la de toda España. Esta unión de *yo*es que podría simbolizar la reconciliación de una historia conflictiva, desigual entre los vencedores y los vencidos, conferiría la espesura del polifacetismo a una realidad compartida por los dos bandos. Este guiño, a través del “nosotros”, subraya finalmente el fundamento lingüístico del proyecto de Manuel Vázquez Montalbán, como él mismo indicó en un artículo esclarecedor:

Al hacer el que supongo último balance por mi parte de aquella novela, descubro que fue ante todo un problema lingüístico: encontrar el código de un sujeto bifronte, franquismo y antifranquismo, puesto que la novela es al mismo tiempo la autobiografía de Franco y de la oposición. (MVM. “AGF: un problema lingüístico” 243)

Frente al diálogo humanizado que introduce la intrahistoria en la historia oficial, el epílogo a cargo de un narrador omnisciente cuenta, todavía desde el ángulo focal de Marcial Pombo, el porvenir de la biografía cuyo proceso se ha leído. El epílogo es contemporáneo a la publicación del libro, para sumir mejor al lector en una realidad tangible. Se trata de 1992, tiempo de la demostración de modernidad de la España democráti-

ca. El joven editor no se equivoca cuando se da cuenta de que la autobiografía así redactada no respeta el “pacto” inicial de lectura inducido por el plan que le había invitado a seguir. Toma la decisión de suprimir todos los “ruidos” que imposibilitan la transmisión de un mensaje claro¹¹. El editor ficticio se somete a las leyes económicas del mercado, mientras que Marcial Pombo quería ofrecer, desde una perspectiva ética, su testimonio sobre toda una época en la que imperaron el miedo y la violencia. Para el joven, una versión polémica de la historia no interesa a los españoles de la transición democrática, marcada por la “desmemoria”, el famoso pacto del olvido. La voz del “otro” es un ruido molesto que complica demasiado la historia. La visión simplista y unívoca es lo único que se puede recordar. Es cierto: en la década de los noventa, parecía una fatalidad el olvido progresivo de una época traumática para generaciones de españoles. La relectura ofrecida por Manuel Vázquez Montalbán ha tenido, sin embargo, seguidores y continuadores que han forjado el éxito del género de la memoria y de la revisión de la historia del siglo XX estos últimos años en España.

Marcial Pombo se convierte, muy a su pesar, en un “escriba sentado”. Es un escritor fracasado que se ve obligado en la nueva sociedad española liberal a aceptar el dinero como pago de su silencio. La obra escapa de su creador para entrar de lleno en el proyecto editorial que se le ha encargado. Del desfase entre la memoria necesaria y la triste realidad amnésica, surge la denuncia de una palabra “impedida”. De hecho, el lector lee el proceso de un libro *in progress* y no el resultado probable tal como se presagia al final¹². La novela humaniza, contrariamente a la autobio-

¹¹ *Autobiografía del general Franco* tiene muchos puntos en común con *El estrangulador* que también cuestiona la percepción de la realidad, su escritura y la eliminación de los “ruidos” que estorban una comunicación “univocal”: “cuando, según los especialistas en Teoría de la Comunicación, funciona un canal normalizado de mensajes y de pronto un mensaje inconveniente se cuelga en él y funciona como un ruido” (MVM. *El estrangulador* 93).

¹² Este final, que borra todo lo escrito a posteriori, subraya la fragilidad de la memoria recuperada. Según Balibrea, su eliminación se justifica del siguiente modo: “En *Galíndez* y *Autobiografía del General Franco* se difumina en su búsqueda la labor indagatoria propiciada por la estructura que hemos llamado narrativa hermenéutica. Sus hallazgos pierden peso específico y adquieren importancia exclusivamente como amenazas contra el poder establecido. La investigación de Muriel y el careo de Marcial con Franco están

grafía que echa definitivamente una losa sobre una historia incuestionable. La historia escrita parece forzosamente deshumanizada, aséptica, conciliadora. De ahí la importancia en esta novela de la memoria que, gracias a la heterogeneidad de dos voces, permite la asociación reveladora de la biografía de Franco y de la autobiografía de todos los perdedores de la Guerra Civil, vinculados por una historia común o, más bien, paralela.

La ironía

Cabe fijarnos un momento en el juego genérico que constituye la principal clave de lectura de la novela, ya que su calificación autobiográfica es altamente irónica. Desde el principio, el horizonte de expectativas es dual e invita a ver detrás de las apariencias, de lo que se presenta como un discurso “autobiográfico”. El principal logro en la contienda entre el biógrafo y el biografiado es la puesta en perspectiva de una doble historia, plasmada en dos facetas de la misma historia: antifranquismo frente a franquismo. La postura del autor sigue un posicionamiento propio del “ironista”, tal como lo presenta Wladimir Jankelevitch:

La conciencia es alejamiento. Ironizar, escribe el gran poeta ruso Alexander Blok (quien, por lo demás, arremete contra ella), es ausentarse: la conciencia involucrada en ese segundo movimiento que es la ironía transforma la presencia en ausencia; es poder hacer otra cosa, estar en otra parte, en otro momento; *aliud et alibi!* Junto con la posibilidad de echarnos atrás nos concede la de estar disponibles. Le debemos ante todo ese alejamiento y ese mínimo de ocio sin los cuales la representación es imposible: la mente se retira, toma distancia, es decir, se despega de la vida, aleja la inminencia del peligro, no adhiere más a las cosas, las empuja hacia el horizonte de su campo intelectual. Los paisajes se achican como vistos por un catalejo invertido. La mente se libera al principio con timidez e intermitencia, haciendo preguntas; la pregunta, colgada del punto de interrogación, es, en Erik Satie, un gesto melódico inconcluso, un movimiento que se queda en el aire, a la espera de algo: la alternancia de las preguntas y las respuestas permite, en el diálogo socrático desarrollar un análisis irreverente de las ideas; fragmentando el discurso compacto, el pensamiento aprende a mirar a derecha e izquierda, y se quita por fin el pesado manto de la necesidad. De este modo la ironía introduce en nuestro saber el relieve y el escalonamiento de la perspectiva. (Jankelevitch 21)

constantemente amenazados y son finalmente eliminados porque representan otra versión de la historia.” (Balibrea 167).

La perspectiva se desprende de la escisión entre un yo biografiado y un yo biógrafo. La esquizofrenia del autor ficticio remeda también el conflicto íntimo entre la experiencia individual y la historia colectiva. Si no coinciden estas dos realidades, se crea una aporía que solo se puede expresar mediante el texto literario portador de ambivalencia y ambigüedad gracias a la polifonía y al pluriperspectivismo. La plasmación irónica en el género autobiográfico propugna implícitamente una revisión de una historia autista para superar un imposible, el diálogo de sordos, y alcanzar el dialogismo necesario a la aceptación de verdades múltiples. La voz ausente, callada, negada por un régimen y su pesado legado, encuentra un refugio en la literatura. Esta voz de los perdedores está ausente en la historia referida, puesto que fue imposibilitada mientras vivía el dictador. Pero la literatura permite la realización de esta fantasía exorcizante: el tan deseado “ajuste de cuentas”¹³.

Frente al monólogo del dictador, el perdedor Marcial Pombo hace suya la postura irónica que explica sus apóstrofes a Franco, tal como la presenta también Wladimir Jankelevitch:

Su divisa sería (si nos atrevemos a usar aquí las fórmulas de Pascal): *De todo un poco*, y no: *Todo de una sola cosa*; se opone, pues, al espíritu de geometría, que, con una especie de fanatismo rectilíneo, deduce implacablemente, y va derecho hasta el final. En cambio, la ironía, como el espíritu de finura, sería lo que frena nuestra lógica afectiva; múltiple y desenvuelta, la ironía casi no insiste en los sentimientos; y así como el espíritu de finura se abstiene de definirlo y probarlo todo (Jankelevitch 32)

Antes que la geometría, Manuel Vázquez Montalbán prefiere la compasión, haciendo presente la vivencia dolorosa de las décadas de la dictadura franquista. La voz de la memoria, esta parte no escrita de la historia, logra completar la visión parcial del pasado. La novela contiene, pues, una biografía que se hace pasar por una autobiografía de Franco. Esta pluralidad genérica permite una división de la novela en partes contrapúnticas que se oponen a la confusión o a la indiferenciación de dos bandos igualmente culpables. Esta variedad conlleva varios niveles de lectura: la lectura que haría Franco de su vida y su obra, la lectura que hace de estas el opositor Marcial Pombo y la lectura actual del lector que ha de hacer la síntesis de todos los elementos presentes en la novela. El

¹³ Cf. “Resucitarle para matarle” (MVM. *Autobiografía...* 22).

talante irónico y humorístico del biógrafo pone de relieve las contradicciones y las falacias del discurso franquista. La polifonía sirve para desmitificar la figura del “centinela de Occidente”. La estratificación enunciativa teatraliza el dialogismo propio de una novela de múltiples perspectivas. Paradójicamente, la subjetividad de los diferentes puntos de vista puede desembocar en una apreciación más objetiva de los hechos y, por consiguiente, de la historia. Las técnicas novelescas empleadas conllevan, asimismo, una dimensión pragmática fuerte. En esta novela, no solo se cuenta, sino que se hace historia mediante un esfuerzo de memoria que deja una impronta perenne en el lector.

Conclusión

La novela es un género flexible que permite acercamientos muy diferentes a los personajes y a los hechos contados. Una de las mayores innovaciones de la literatura contemporánea fue la dislocación temporal y espacial así como el empleo de múltiples puntos de vista. Estos últimos permiten una multiplicación de las perspectivas que son, para Manuel Vázquez Montalbán, un medio para representar la polifacética realidad a la que remiten las novelas de la memoria. En estos relatos que colocan la idea de verdad en su centro —o que enseñan diferentes caras de una misma realidad, lo que viene a ser lo mismo—, la polifonía participa de forma muy efectiva en el descubrimiento de las consecuencias éticas o políticas del relato. La ironía se opone a la geometría de unos discursos lineales, contundentes, terminativos, porque parte de una visión distante y reveladora que conjuga elementos dispares.

Los casos estudiados demuestran estrategias narrativas adaptadas a su objetivo implícito. Estas novelas son muy cercanas en el tiempo e indagan en la ética de la resistencia frente a la dictadura o a cualquier discurso monológico o monolítico.

Al final de este estudio, si se intentase deslindar los territorios de cada pronombre, resultaría evidente que el “yo” remite a la conciencia ajena de un personaje que no puede coincidir con el lector y el “él” ficcionaliza la acción hasta el punto de quitarle toda fuerza recordatoria o testimonial. De ahí la eficacia del uso a contracorriente del “tú” en la novela *Galíndez* que permite la superposición de los diferentes agentes de la comunicación: el “yo” narrador, frente al personaje “él” y al lector “tú”. Se co-

loca así al lector en primera línea gracias a un mecanismo sutil de compromiso implícito con alcance político-social.

Este acercamiento al lector se incrementa con el uso del presente en los capítulos en segunda persona de singular de *Galíndez*. Es el tiempo adecuado para reproducir lo efímero del instante vivido, pero *in fine*, se trata del poder de referencia a lo real y a la vida, lo que resulta capital en estas partes. Se puede interpretar esta “pose” novelesca como un artificio destinado a provocar al lector y revelarle cierto número de procedimientos propios de la novela, insistiendo en el acto de narrar. Sin embargo, el análisis ha permitido destacar efectos nuevos vinculados al uso de las personas gramaticales y a la apóstrofe del relato con este “tú” recurrente. La principal es la humanización de una historia encarnada por personajes intelectuales. La novela permite esta “desviación”¹⁴ imposible en un trabajo científico.

La cuestión de la segunda persona plantea finalmente un problema teórico muy interesante sobre el género novelesco. De hecho, recuerda la autobiografía que se puede analizar como un género del diálogo entre dos primeras personas: una pasada y otra presente. *Autobiografía del general Franco* es una novela polifónica que juega con los efectos dialógicos de voces y partes dispares. Las variaciones vocales —el otro es por esencia distante y extraño— pueden traducir los diferentes aspectos de la novela.

Tanto Muriel como Marcial se desdoblan en su personaje de estudio y establecen una relación cercana e íntima con ellos. Son la cara ficticia que sostiene el edificio novelesco, aunque su doble, el referente de la novela que le da su nombre, es un personaje histórico real. Este modo de referencialidad sustenta el realismo y la introducción de elementos totalmente veraces. La realidad supera la ficción: está claro para quien ha estudiado un poco estos temas históricos, particularmente visibles, coherentes y exactos en *Autobiografía del general Franco*, pero también en *Galíndez*.

Con todo, quien asume la enunciación de estos textos híbridos es en primer lugar el lector que se siente transformado y tomado por testigo. La resonancia de las diferentes voces amplifica una dimensión ética par-

¹⁴ Cf. “Pero esta desviación ya no sería una tesis, un ensayo o un trabajo científico, sino una novela y no estoy por esa labor” (MVM. *Galíndez* 178).

tualmentemente potente. En efecto, la ausencia de testigos en el caso de sucesos íntimos y secretos de los que no queda rastro alguno plantea una experiencia del lenguaje en situaciones límite.

Para entender la complejidad del tratamiento tanto de Galíndez como de Franco, cabe hacer hincapié en las décadas durante las cuales Manuel Vázquez Montalbán vivió con uno y otro personaje. Franco representa un demonio personal que le obsesionó desde su nacimiento. Fue una sombra con la que tuvo que convivir durante toda su vida. Por eso, la memoria que alimenta su obra es tan precisa, verídica y elocuente. Asimismo, se acercó a la figura de Galíndez ya en el año 1956 cuando se enteró de su desaparición. No cabe duda de que el escritor se sintió cercano al militante vasco, al fin y al cabo ambos estaban comprometidos políticamente y eran también poetas. Contar su historia era para Manuel Vázquez Montalbán una especie de “tuteo” con un camarada de armas. Al leer los capítulos en segunda persona de la novela, el lector se identifica con el origen de un relato que podría ser suyo, se da cuenta de que como declaró Manuel Vázquez Montalbán a José Colmeiro: “Yo podría haber sido un Galíndez” (Colmeiro. *El ruido y la furia* 75). Después de la lectura de estas novelas, la memoria de Manuel Vázquez Montalbán es también la *nuestra*.

Bibliografía

- Aguado, Txexu. *La tarea política. Ética y política en la narrativa española*, Barcelona: El Viejo Topo, 2004.
- Balibrea, Mari Paz. *En la tierra baldía: Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la posmodernidad*. Barcelona: El Viejo Topo, 1999.
- Bourneuf, Roland, y Ouellet, Réal. *La novela* (1972). Madrid: Ariel, 1989.
- Butor, Michel. “El uso de los pronombres personales en la novela.” *Sobre literatura II. Estudios y conferencias 1959-1963* (1964). Traducción de Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 1967. 77-91.
- Cattaneo, Simone. “Memoria y crítica de la dictadura: *Autobiografía del general Franco* de Manuel Vázquez Montalbán.” *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*. Eds. López de Abiada et alii. Madrid: Editorial Verbum, 2010. 103-125.

- Colmeiro, José F. "La verdad sobre el caso Galíndez o la re-escritura de la historia." *Encuentros y desencuentros de culturas: siglos XIX y XX. Actas Irvine-92 de la Asociación Internacional de Hispanistas*, IV. Ed. Juan Villegas. Irving: University of California, 1994. 211-222.
- _____. *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Coral Gables, FL.: North-South Center Press–University of Miami, 1996.
- _____. *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- Cortázar, Julio. "Continuidad de los parques." *Final del juego* (1956). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- Ferrán, Ofelia. "Memory and forgetting, resistance and noise in the Spanish transition: Semprún and Vázquez Montalbán." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramón Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000. 191-222.
- Gabilondo, Joseba. "Olvidar a Galíndez: violencia, otredad y memoria histórica en la globalización hispano-atlántica." *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*. Ed. José F. Colmeiro. Woodbridge: Tamesis, 2007. 159-184.
- Genette, Gérard. *Figuras III* (1972). Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Ed. Lumen, 1989.
- González de Ávila, Manuel. "Escritores y lenguaje: Hector Bianciotti y Manuel Vázquez Montalbán." *Letras de DEUSTO* [Bilbao], XXVIII, Núm. 78, (1998): 223-242.
- Gracq, Julien. *Leyendo, escribiendo* (1980). Traducción de Cecilia Yepes. Madrid: Ediciones Fuentetaja, 2005.
- Izquierdo, José María. "Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea. Unos ejemplos." *Anales* 3-4 (2001): 101-128.
- _____. "Construcción de la conciencia crítica e hibridación: Dos constantes en la obra de Manuel Vázquez Montalbán." *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, Vol. 1, Núm. 1, (2013): 3-18.
- Jankelevitch, Wladimir. *La ironía* (1964). Traducción de Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus, 1986.

- López Bernasocchi, Augusta, y López de Abiada, José Manuel. "Hacia Galíndez. Guía de lectura." *Desde la memoria con Manuel Vázquez Montalbán. Ensayos sobre su obra*. Madrid: Verbum, 2009. 268-375.
- Marbán, Jorge. "Voces narrativas y diseño novelístico en el Galíndez de Vázquez Montalbán." *Explicación de textos literarios*. Sacramento, CA. 26-1 (1997-98): 6-14.
- Martín-Cabrera, Luis, "El No-Lugar: una lectura transatlántica de la memoria en Galíndez de Manuel Vázquez Montalbán". *Revista de Estudios Hispánicos* 40 (Alabama: octubre de 2006): 537-561.
- Nallet, Thierry. "Traces, histoire et mémoire dans *Autobiografía del general Franco* de Manuel Vázquez Montalbán." *La Trace. Trace et littérature*. Ed. Georges Tyras. *Tigre* 15 (2006-2007): 127-142.
- _____. *Jeux et enjeux génériques dans le roman espagnol actuel (Arturo Pérez-Reverte, Álvaro Pombo et Manuel Vázquez Montalbán)*. Tesis doctoral inédita. Grenoble: Université Stendhal - Grenoble III, 2010. 697 pp.
- Pittarello, Elide. "Más sobre historia y ficción: Galíndez de Manuel Vázquez Montalbán." *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Eds. Alvar y Sevilla. Vol. II. Madrid: Castalia, 2000. 742-748.
- Tyras, Georges. "L'assassinat du référent Galíndez." *Référence et auto-référence dans le roman espagnol contemporain*. Ed. Geneviève Champeau. Burdeos: Maison de Pays Ibériques, 1994. 111-122.
- _____. *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zolea ediciones, 2003.
- Valls, Fernando. "Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán." *El Mundo*, 15-IV-1990.
- _____. "Historia de crueldades: A propósito de Galíndez de Manuel Vázquez Montalbán." *Violence politique et écriture de l'élucidation dans le bassin méditerranéen: Leonardo Sciascia et Manuel Vázquez Montalbán*. Eds. Claude Ambroise y Georges Tyras. Grenoble: Université Stendhal, 2002. 157-165.
- _____. Vázquez Montalbán, Manuel. "Galíndez o Los vascos del siglo XX." *Depósito legal*. Madrid: febrero de 1985.
- _____. *El pianista* (1985). Barcelona: Plaza & Janés, 1993.
- _____. *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987). Barcelona: Debolsillo, 2003.

-
- _____. *Galíndez* (1990). Barcelona: Planeta, “booket” 214, 1998.
- _____. *Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Planeta, 1992.
- _____. *El estrangulador* (1994). Barcelona: Mondadori, “Mitos bolsillo”, 1998.
- _____. *El escriba sentado*. Barcelona: Crítica / Grijalbo-Mondadori, “Letras de Crítica”, 1997.
- _____. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998). Barcelona: Mondadori, “Biblioteca Vázquez Montalbán”, 2001.
- _____. “Autobiografía del General Franco: un problema lingüístico.” *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramón Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000. 223-243.
- _____. *Erec y Enide* (2002). Barcelona: Debolsillo, 2003.

Identidad y cuerpo en *Autobiografía del general Franco*

SILVIO BATTAGLIA

En esta charla me centraré en la función del cuerpo en la *Autobiografía del general Franco* (1992). Vázquez Montalbán en el “introito” de la novela se sitúa abiertamente en una época “terminal”, pues Franco ha muerto y el postmodernismo es la tónica imperante del momento¹. El narrador no se puede apoyar en una estética firme, pero quiere seguir con su compromiso moral con respecto a la historia por medio de una narración que ha de resucitar a su peor enemigo. Redactar una biografía del caudillo se presenta como una tarea difícil: no se puede hacer de Franco un malvado unidimensional o un títere falto de voluntad, esclavo de su entorno sociocultural. Por otra parte, ni el estilo del panfleto satírico ni el imposible equilibrio de los historiadores convencionalmente “objetivos” le interesan al narrador intradiegetico que se hace cargo del relato. El camino elegido para investigar la figura de Franco es un acercamiento hermenéutico a la persona desde la interioridad, desde el cuerpo que conecta al individuo con los demás mientras le plantea constantemente el reto de su identidad.

En efecto, al empezar su libro el biógrafo Marcial Pombo se mira en un espejo oxidado y toma su decisión al contemplar su propia cara, que es también la cara de “media España vencida” (22). Y la narración comienza con la imagen de Franco que se mira en un espejo donde sus ojos, su única arma infantil, le brindan inmediatamente el apoyo de la madre: “Mi madre siempre me decía que mirara fijamente a las personas y las cosas. Paquito, tienes unos ojos que intimidan...” (22).

He aquí la raíz de la genealogía del mal que Vázquez Montalbán llevará a cabo durante centenares de páginas. Si es verdad que ya la ideología no basta para enfrentarse al hombre totalitario y comprenderlo con el fin de combatir su discurso, se puede decir que la poesía, la literatura en general, o la ficción, y la penetración psicológica sí son instrumentos valiosos, porque pueden propiciar una nueva ética del hombre en su unicidad.

¹ Sobre la relación de la novela con el posmodernismo véanse los trabajos de Colmeiro, García, y Gardner.

El símbolo lacaniano del espejo representa la fundación de la identidad que luego desplegará toda su violencia, pero ahora el reflejado se nos entrega en su desamparada fragmentación ante sí mismo. El personaje Franco dice:

...yo veía en el espejo de nuestro grande, frío cuarto de baño de una familia hidalga pero sin demasiados posibles, mis propios ojos, grandes, negros, brillantes, tristes y duros, como los de un capitán de cenetes, según solía decirme Carmen cuando empezamos a salir en Oviedo, conmovida por el relato y las ilustraciones de la historia de un capitán de cenetes. (23)

Los adjetivos y las comas fracturan el discurso del general, y como se puede ver, la isotopía de la dureza y de la frialdad tiene un papel destacado al subrayar la enajenación con que Franco se describe a sí mismo. El resto de la cara no cuenta, sólo los ojos brillan con arrogancia, mientras lo materno y lo sexual se hallan peligrosamente cercanos. La madre le había sugerido al hijo que sus ojos intimidaban a los demás y su futura mujer, Carmen Polo, establece de inmediato una comparación mítica con los cenetes. Las dos mujeres representan la continuidad de una relación turbia. Son la madre y la mujer quienes encaminan al general hacia la construcción de una identidad amoldada al estereotipo que rompe la integridad de su cuerpo. En este sentido nos puede ayudar el psicoanalista Massimo Recalcati, quien ha hablado de “identificación sólida” (23), es decir, la tendencia del sujeto a seleccionar partes de su cuerpo a fin de forjarse una imagen ideal y narcisista de sí mismo y así levantar una barrera que lo proteja de los otros. El cuerpo del caudillo aparece dividido e inmolado en pos de una adhesión a la máscara social elegida y a los valores de su entorno cultural. Reconocerse por medio de una imagen es asimismo enfrentarse por primera vez con la otredad, porque la apariencia es lo que los otros utilizan para interpretarnos. No es casual que Franco se construya evocando un enemigo fantasmal, ya que su miedo al otro es antes que nada el rechazo de sí mismo y de su carne. Para él, su cuerpo ha de someterse a una función exclusivamente instrumental e ideológica para que el enemigo, interno y externo, se deje solidificar y cuestionar. El caudillo apuesta por un cuerpo insensible, que no tiene que probar ni enseñar emociones.

Merleau-Ponty ha escrito páginas importantes sobre el tema del sujeto como imagen proyectiva y sobre la ineludible autonarración que de esta se deriva. El ser humano, para Merleau-Ponty, es arrojado ante sí

mismo, permanece ajeno a su yo porque es una proyección discursiva, pero a la vez reconoce que su narración en torno al sujeto es lo que se le acerca más desde el punto de vista de la vivencia. Este ser, colocado a una distancia intermedia entre el parecer y el decir, no podía dejar de llamar la atención de un autor que también era poeta posmoderno como Vázquez Montalbán. Además, el sujeto dividido desplaza el problema del otro como fenómeno desde el plano cognitivo al identitario, porque pensarse como ajeno, supone para el yo la necesidad de una integración de lo diferente.

El personaje de Franco no puede enfrentarse a este tipo de problemas. Para solucionar el planteamiento de la autonarración, el caudillo se entrega a la construcción de su propio mito, aunque en las grietas de su discurso aparecen detalles que me parece útil analizar. Son señas de la senda del mal que empieza en un ámbito personal y acaba vertido en la colectividad de un país. Pero son también elementos importantes para esbozar una ética post-ideológica. Comenzaré mi análisis a partir de la siguiente cita:

...me gustaba pasar largas horas junto a mi madre en el salón, mientras ella hacía sus labores y me contaba historias felices de hijos buenos que siempre volvían a casa a tiempo de recoger el último suspiro de su madre. [...] En el cuarto de estar a veces mi madre detenía el vuelo de la aguja o de la voz para quedar callada como a la espera de un sonido o de un pensamiento y yo también imitaba sus gestos, tratando de ver y oír lo que sin duda sólo ella veía y oía. De todas las piezas de la casa es la que puedo reconstruir pieza por pieza en mi memoria: la gran mesa velador ovalada que había en el centro, su tapete de terciopelo verde oscuro [...] y sobre todo la presencia de mi madre, equilibrada, sonriente, propicia. Mira fijamente a las personas y las cosas, Paquito, tienes unos ojos que intimidan. (26)

Es bien notable el elemento edípico que tienen las historias en las que “los hijos buenos” siempre llegan a tiempo a la hora de la muerte de sus madres. No es casual que Franco indique esta muerte con un “suspiro”, ya que lo que más importa no son las palabras de la madre, sino su “voz” que se metaforiza con la imagen del “vuelo”, doblando el de la aguja. Al detenerse el flujo sonoro, el niño queda sumergido en el silencio materno. Es un silencio radical en ambos aspectos de la palabra, el que ordena lo real y el fónico-prelingüístico, una arriesgada suspensión del sentido que la madre teje para amparar a su hijo y enmarañarlo a la vez. Franco se calla junto a su madre, intenta “ver y oír” lo que se esconde en el silencio de la mujer, pero para defenderse de lo que de ahí po-

dría brotar lo único que se le ocurre es agarrarse a los objetos, a su solidez muda que puede salvarle de todas las preguntas que aquella cercanía pudiera suscitar. Para soportar el desamparo y encubrir la escabrosa relación edípica, el viejo general y el niño que pervive en él se protegen con la inmovilidad del cuarto: los objetos para Franco son unívocos, lo ayudan a fosilizar la realidad y a cosificar también a los seres humanos, tanto que en el mismo episodio unas travesuras de sus hermanos bastan para calificarlos ya de por vida como individuos excéntricos e imprevisibles.

De la misma manera, Franco quiere bloquear el poder subyugador de la voz materna transformándola en la fuente principal de sus refranes, es decir, intenta convertir la unicidad biológica del sonido en un mero trámite de palabras gastadas e impersonales.

La voz es un hecho carnal que se comunica al niño. Y “se comunica” justamente porque no es que comunique algo, que se dé como signo de otra cosa, pues transmite su carnal unicidad, se instala en la oquedad biológica del destinatario y la invade con su presencia que es radicalmente relacional y movilizadora. No es casual que este tipo de voz pertenezca a la madre, a lo femenino por excelencia. Como opina la filósofa italiana Adriana Cavarero en su libro *A Più Voci*, el pensamiento machista racionalista ha percibido desde siempre el poder dinámico de lo vocal y lo ha vinculado con lo femenino, lo subalterno y lo instrumental: la *phoné semantiké* aristotélica es lo que aparta el ser humano del animal y lo eleva a productor de sonidos que significan, unívocamente traducibles en un orden lógico de correspondencias fijas. Lo que lleva los significados desde un ser a otro no es más que un medio, un instrumento que cuando se utiliza de otra forma, como fin en sí mismo, despierta la sospecha y la reacción negativa por parte del filósofo. No por nada Platón detecta en lo musical y poético algo muy peligroso para el ejercicio del poder intelectual. Cavarero al contrario apuesta por lo ético que puede conllevar la dimensión vocal: el reconocimiento de una unicidad relacional que en el contexto de la sociedad vuelve a testimoniar su carnalidad vulnerable y poderosa, una carnalidad que es también sentido del mundo y alivio de las penas. Se cuestiona de este modo toda generalización que no quiere ver en el individuo otra cosa que un caso particular de la idea desencarnada de la persona; es así cómo, según Cavarero, se intenta silenciar lo irreductiblemente carnal y único de cualquier ser humano disolviéndolo en un lenguaje que ya no depende del

individuo sino de una lógica de poder. Cuando el lenguaje pierde su cifra irreplicable es lo genérico, lo estereotípico, lo que se sale con la suya, porque la palabra abandona su marco vital, que es asimismo su condición de existencia, para acceder a una dimensión trascendente.

Al final de la *Autobiografía del general Franco*, para el protagonista la madre se ha convertido en una presencia “equilibrada, sonriente, propicia” es preciso subrayar una cierta redundancia que denota el miedo y el peligro que alberga el hijo, el cual intenta construir una figura materna estereotipada que le repite su lema como un magnetófono: “Paquito, tienes unos ojos que intimidan”.

La voz materna sale de las oquedades rojas y húmedas del cuerpo, suena en la garganta empujada por el pecho que al mismo tiempo es su caja de resonancia; en el pecho se acuña el sonido y en el mismo lugar se apoya armónicamente. El seno materno que tanta parte tiene en el pecado como en la nutrición de los hijos es un peligro, es preciso silenciar su poder que subyuga en calidad de emblema de castidad y de lujuria a la vez. Nadie debe saber que la pureza “ya no existe” (19), como opina tajantemente Julia Kristeva. Y es la pureza lo que se busca para arrojar luz sobre una vida llena de sombras que se quiere presentar bajo una perspectiva propagandística. El valor sexual y decididamente carnal de la voz se confirma algunas páginas después, cuando Franco describe a su padre. Este le amenaza con sus conocimientos, su amplitud de miras y su carácter despótico, pero incluso con su seguridad varonil que llega a entablar un desafío:

...me preguntó mi padre. “¿Basta con ser equilibrado para llegar a ser militar? ¿No hacen falta más cosas? Ser más alto por ejemplo. Y tener otra voz... A ver, imagina Paquito que estás ante la tropa y has de decirles ¡Viva España! Pero no un Viva España de tenor cómico de zarzuela, sino un Viva España viril, un ¡Vivaaaaa Espaaaaaaaña...! de jefe que tiene lo que hay que tener. Venga Paquito, da ese Viva España.” (69)

Nótese la referencia al equilibrio, término conectado con la madre y que ahora, en boca del padre, suena a flaco sustituto del arrojo o del valor. Es evidente incluso la referencia sexual implícita en este “jefe que tiene lo que hay que tener”. Es un reto viril por parte del padre que humilla sexualmente a su hijo, poniendo en duda su carácter masculino: el “lo que hay que tener” sustituye, a nuestro parecer, la grosería de la palabra “cojones” en la lengua coloquial. Serán los testículos lo que se

tiene que escuchar en un cabal “viva España”; el padre parece incluso aludir a la modificación estructural de la voz del adolescente que quizá en su hijo no se ha producido todavía, o bien no por completo. El padre puede ejemplificar este sonido quejumbroso y con rasgos cómicos burlándose de la veleidad patriótica de Franco. La voz transmite una seguridad viril en los medios y fuerzas de quien la emite o bien, y este parece ser el caso del joven Franco, su hueca teatralidad y su antojadiza fragilidad.

Tras haberlo encasillado, el padre le pide a su hijo lo imposible, es decir, emitir aquel “arriba España” que no está a su alcance, como testimonia Vicente Guarner, citado por el narrador Marcial Pombo: “Le considerábamos un gallego triste [...] de aspecto vulgar, moreno, bajito, con voz de falsete”.

Una voz como la de Franco necesita ordalías para demostrar su valor y para sentar su dominio sobre el cuerpo significativo, que siempre amenaza con ceder ante la mirada de los otros. Es interesante en este sentido el episodio de la horquilla que Pilar Franco calienta en el fuego y que luego le aplica a la piel de su hermano. Este tiene que demostrar su fuerza de ánimo para que ella deje de llamarlo “cerillita”, pero ante el lector, que se identifica al menos en parte con Pilar, testigo del acontecimiento, la imagen del niño valeroso y capaz de sufrir no sale inmaculada, sino rasgada por aquella mirada impotente que no atemoriza ni a una hermanita de cinco años, junto a una voz que suena “displicente” en el momento en que debería rebosar de precoz heroísmo. Esta anécdota es fundacional, en la perspectiva de Franco, para la construcción del personaje de Pilar, ya aliada con Ramón en los juegos caóticos a los que hemos aludido. Es una mujer fuerte y volitiva, muy querida pero a menudo insumisa, que bien representa la fuerza femenina de la casa gallega. Es también el Otro en su irreductibilidad, con el que el sujeto ha de negociar, que no se atemoriza ante sus hazañas, por mucho dolor que pueda ocasionar una horquilla.

Volvamos un momento a Merleau-Ponty, pues el filósofo desentraña en su libro sobre lo *Visible y lo invisible* un elemento de vital importancia para nuestro estudio y es preciso que ahí se focalice nuestra atención: el cuerpo humano, cuando consigue escaparse de la fijación luminosa en la que nuestra mirada lo instala, determina la imposibilidad de una soledad en sentido categórico y pone radicalmente en duda nuestra visión, que siempre es ontogenética. La soberanía del sujeto se desmo-

rona, su capacidad de tomar distancia y codificar va difuminándose, y todo esto acontece porque entra en juego la unicidad del individuo, los movimientos de sus ojos que denotan la agilidad de sus relaciones con el mundo percibido y el mundo imaginado en el espesor de lo visible.

Sin embargo, para Merleau-Ponty, dicha dualidad visible/invisible no es estrictamente dialéctica, sino que por el contrario, configura una relación de interdependencia. El sujeto experimenta una incesante trascendencia respecto a lo que percibe, al fin de abarcar con su comprensión todo lo que se escapa del lenguaje científico y filosófico. Estamos ante el individuo que quiere rescatar su vivencia tanto de los estrechos vínculos del pragmatismo como de la ciénaga del irracionalismo.

Pero la incapacidad de soledad que la presencia cercana del Otro ocasiona en este tipo de individuo, tiene también otra faceta según el filósofo francés, una faceta adicional que determina el peligro de la contaminación simbólica y de la permeabilidad del Otro. Este es un universo capaz de anular al sujeto.

Miremos de cerca ahora el momento en el que la madre parece representar ambas facetas y se escapa con toda su profundidad de la reducción que quiere llevar a cabo el general:

Tenía las facciones finas, una estructura ósea delicada y armoniosa daba a su rostro las luces y sombras de una rara belleza, a la vez luminosa y triste. Ojos en cambio los suyos que normalmente eran dulces, pero que de pronto podían ser una proclama a la dignidad a la defensiva, nunca ofendida, porque nadie podía ofender a aquella pequeña pero indestructible fortaleza de dignidad. [...] una gran mujer, una gran madre a la que todos los hijos idolatrábamos. Todos me la recuerdan como dotada de una distinción natural que llamaba la atención, siempre vestida con austeridad, aunque sus movimientos suaves y armoniosos mejoraban la modestia y contención de su vestuario. Su carácter era a la vez dulce y enérgico, con una bondad natural que la llevaba a ser caritativa. (45)

Es compleja la personalidad que se desprende de tantas oposiciones binarias, sólo en apariencia, llanas y corrientes. El carácter es dulce pero los ojos pueden comunicar una dignidad ofendida muy “enérgica” y disuasoria – ni necesita atacar a sus agresores, siendo una “pequeña fortaleza”. Su vestuario es recatado pero el brillo de su naturaleza femenina se comunica a través de una gestualidad “armoniosa”, precisamente como la pulcritud del rostro nace de las luces y sombras que la “estructura ósea” proyecta. Es finalmente una fascinación de las sombras y una naturaleza que mana bondad pero que suscita adoración.

La madre es una posibilidad de iniciación para los hijos, su primer contacto con la Otredad en el mundo y luego, frente al padre contundente, una alternativa vital que sugiere otro modo de concebir la vida y las relaciones. Ella es caritativa, generosa, socialmente activa para la sazón, y abierta, hasta el punto de permitirle a Pilar que tenga una carrera. Pero al mismo tiempo es el Otro que desvirtúa nuestra ontogénesis, que ocupa nuestro campo de creación cognitiva, en términos de Merleau-Ponty, con su corporeidad irreductible. La “gran madre” es una persona cuya dignidad es preciso rematar— palabra que recurre dos veces — porque la ofensa siempre está al acecho.

Su belleza y finura salen de las sombras, sus movimientos ennoblecen sus trajes contenidos, pero es una suavidad y una armonía seductiva lo que se desprende de tal austeridad. No quiero insistir demasiado en esta clase de ambigüedades, puesto que ya me parece evidente la tensión erótica en las palabras de Franco, quien oscuramente se percata del peligro - prueba de esto es la isotopía de la oscuridad junto a la llamativa metáfora de la fortaleza. ¿Sería tal fortaleza el baluarte que el General intenta levantar al fin de salvar lo positivo de la figura materna, borrando cualquier morbosidad, o bien el bastión que la complejidad de lo femenino opone a quienes intentan reducirlo a formas inocuas y edificantes? La no unicidad del Otro impone, según Merleau-Ponty, que interpretemos la Otredad como negación, o sea la modulación irreplicable de una vida que nunca ha sido exclusivamente nuestra. Esto conlleva un esfuerzo para salir del ensimismamiento y reconocer una vida amplia y multicéntrica, el Otro llega a ser su condición de existencia.

Es precisamente el esfuerzo al que Franco no puede enfrentarse, por mucho que aquí esté a un paso de hacerlo.

Permítanme volver al problema de la palabra y del cuerpo. Al describir su vocación militar Franco nos proporciona unas sugerencias muy útiles para decodificarlo y comprender su trayectoria dictatorial: “Toledo hizo de mí un hombre y un aprendiz de soldado que identificaba su profesión con un matrimonio con España, con la España vejada y expoliada de los últimos siglos” (79).

La mezcla de religión, sexualidad y revanchismo no podría tener una representación más escueta y clara. Nos llama la atención en particular la pasión por una patria-mujer “vejada” y deshonrada que despierata el entusiasmo de quien, pocas páginas antes, había dado rienda suelta a su agresividad frente a los abusos de sus compañeros cadetes más

veteranos. En aquel episodio se agolpaban en la cabeza de Franco todas las palabras que exhibían la mirada brutal de los camaradas y que lo encerraban en las flacas formas de su cuerpo renegado:

...pude disimular el remolino de palabras y rostros que llevaba en mi cabeza: Paquito, Franquito, Cerillita. Era muy niño... Franquito por aquí, Franquito por allá, que si te vamos a dar un mosquetón más pequeño, que si un cubo de agua fría un día, que si un examen médico el otro y a la fuerza, hasta que el acoso llegó al extremo de ocultarme los libros y poner en peligro mi suerte en los exámenes. Así que cogí una palmatoria que pesaba más de una arroba y se la tiré a la cabeza del incordiante. (75-76)

La crueldad del adolescente no contrasta con su “matrimonio” parareligioso, sino que es, al contrario, su fundamento: la palabra descalificadora del Otro presiona al adolescente hasta el punto de llevarlo a cometer una violencia que hubiera podido acabar con su víctima. Franco es una víctima también, naturalmente, víctima incluso de su propia violencia, porque no parece tener otra baza que la de la lucha física en la que se certifican tanto su valor, desvinculado de su figura diminuta, que su manchada honra de aspirante caballero. El éxtasis místico-sexual del soldado se configura como negación violenta de la palabra ajena, arrojada al hueco de una España imperial y mítica. La patria actual nunca podrá estar a su altura, así que en el desfase entre las dos puede caber cualquier recurso; la mujer vejada otra vez remite a la madre y a un concepto de femineidad subalterno y expoliado: la patria necesita de caballeros, hijos, amantes fieles y valerosos que salven o restauren su honra. Este tipo de mujer-patria es el que atrae a Franco, sus heridas piden otras heridas y el silencio de los enemigos. Claro está que no puede ser un “cerrillita” quien por fin se haga cargo de ello. Un “Franquito”, un Paquito cualquiera, ha de desprenderse de su identidad perdedora, humilde, cautelosa, como subrayaba con saña su padre, y es evidente que en un contexto cuartelero el único camino que le queda al futuro dictador es el de la violencia física, cuanto más asombrosa e imprevista, mejor. El exceso agresivo es hijo, en resumidas cuentas, de la estética de la boda ideal con la doncella ofendida. En este sentido, lo paradójico estructura la lógica narrativa inmanente al personaje, y el efecto es de deslumbrante eficacia precisamente por no responder a un esquema de triviales causas y efectos. Es un esquema tridimensional donde efectos contrastantes, pero verosímiles, remiten a causas complejas que se han ido planteando

hasta el momento (el problema del cuerpo como límite y umbral del mundo, el lenguaje como peligro y herramienta de la mitificación, etcétera).

La ironía de los cadetes se centra en elementos básicos, el “cubo de agua fría” y el “mosquetón”, los cuales atemorizan a Franco por insistir en su punto flaco, la corporeidad, pero desempeñan también una función anticipatoria, casi de clímax, del término final, el que desborda al joven cadete, es decir, el “examen médico a la fuerza”. Los libros escondidos son con evidencia una coartada que el General utiliza para sufragar su dedición al estudio y para revestir de victimismo el asunto.

Lo que un imaginario médico certificaría, además de su propia potencia y de su derecho sobre el joven, es la diferencia biológica entre “Paquito” y los otros militares. La distinción inabarcable, la marca que no se puede borrar, la infamia inscrita en los huesos, esto es lo que más debía de temer quien haría de una ideología racista la razón de su vida, quien había escrito una historia pseudoautobiográfica titulada precisamente *Raza* y recuerda con orgullo su participación en la guerra al lado de los nazis.

El futuro caudillo prefiere callar incluso sus emociones durante la mismísima ceremonia conclusiva de la academia militar:

...me dejé llevar por la baraúnda y me sentí abrazado y besado por familiares y amigos, pero ellos ya percibieron que estaba ausente, ausente pero dentro de mí, en un éxtasis íntimo ante el descubrimiento del sentido de mi vida, de mi misión. Mi madre fue quien mejor advirtió la hondura de mi conmoción y mientras me acariciaba la mejilla con la misma mano que había tratado de convocar a mis ojos para aquella gozosa realidad, suspiró y dijo: “¡Cómo no va a estar emocionado, si estas piedras sobrecogen!”. (87)

No en balde nos hemos centrado en la idea del matrimonio patriótico del cadete Franco, ya que la religión vuelve aquí cual material de la narración del mito franquista y como justificación de su silencio. Dicho silencio sólo puede interpretarlo la madre, molde evidente de la “misión” del caudillo. La abnegación, el coraje, la rectitud de la madre pueden trasladarse a un ideal militar intervencionista que bajo su red de estereotipos cobija una violenta sed de poder. El “éxtasis íntimo”, aunque busca la mimesis del misticismo cristiano, intenta disfrazar el complejo de inferioridad de Franco, quien admite: “de los trescientos doce segundos tenientes yo ocupé el lugar doscientos cincuenta y

uno” (87).

Para concluir mi análisis, quiero insistir en que el silencio del joven está muy lejos de parecerse a una suspensión del lenguaje desbordado por el trágico desfase entre la palabra y la realidad vivida. Tan sólo la voz con su peculiaridad fónica, su inflexión y sus secretas complicidades con lo no formalizado puede colmar el hueco del significado y combatir el miedo a sí mismo y a sus conflictos internos. El silencio de Franco tras la ceremonia es la abdicación del hombre a su profundidad, no es quieta e íntima reflexión sobre la importancia del momento, como quisiera hacernos creer. La madre tiene que abrigar con atención a su hijo, y acariciarlo, sacándolo con la corporeidad femenina de su ensimismamiento. La mano de la madre acaricia y acepta, le da su visto bueno a la cara de Franco y es la misma que se halla en estrecha conexión con los ojos fríos de Franco, cerrando el círculo de nuestro análisis sobre la interdependencia de cuerpo, palabra y voz en el texto montalbaniense: “...me acariciaba la mejilla con la misma mano que había tratado de convocar a mis ojos para aquella gozosa realidad”.

Bibliografía

- Cavareto, Adriana. *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milán: Feltrinelli, 2003.
- Colmeiro, José. “Dissonant Voices: Memory and Counter-Memory in Manuel Vázquez Montalbán’s *Autobiografía del general Franco*.” *Studies in Twentieth Century Literature* 21.2 (1997): 337-59.
- García, Emilio Ramón. “Las dos caras de la verdad: *Autobiografía del general Franco*. Una visión posmodernista de la Historia?” *Encuentros de viejos y nuevos mundos: La literatura hispánica vista en el 2002*. Eds. Herrera, Enrique and Cecilia Moreano. Lima: Asociación de Estudios Culturales Hispánicos, 2002. 121-74.
- Gardner, Steve. “*Autobiografía del general Franco*: Pseudo-Autobiography. Autobiography, Biography and the Creation of the Self.” *Cincinnati Romance Review* 20 (2001): 42-51.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia University Press, 1982.
- Lacan, Jacques. “The Mirror Stage as Formative of the Function of the I” *Ecrits*. Nueva York: Norton, 1977: 1-7.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 1945.

-
- _____. *Le Visible et l'invisible, suivi de notes de travail*. Ed. Claude Lefort. París: Gallimard, 1964.
- Recalcanti, Massimo. *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalítica*. Milán: Raffaello Cortina, 2010.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Planeta, 1992.

Datos de los autores

Silvio Battaglia (1985-2013) consiguió la licenciatura de posgrado, con matrícula de honor, en Lenguas y Literaturas Europeas, Americanas y Postcoloniales en otoño del 2011 en la Universidad Ca' Foscari de Venecia. En su tesis, que dirigió la prof.ra Elide Pittarello y que se titula *La autobiografía del General Franco de Manuel Vázquez Montalbán: el trabajo de la identidad*, Silvio Battaglia lleva a cabo una original interpretación de la obra con instrumentos críticos interdisciplinarios. Tenía un profundo conocimiento de las literaturas comparadas, tanto clásicas como modernas y contemporáneas. Además de cultivar el estudio de la filosofía, era un experto apasionado de música clásica y del melodrama. También escribía poesía. Se estaba preparando para ingresar en el doctorado de Lenguas, Culturas y Sociedades modernas de Ca' Foscari, con un proyecto de investigación sobre los poetas de la Generación del Medio Siglo. No llegó a tiempo.

José Colmeiro es doctorado en Literaturas Hispánicas por la Universidad de California, Berkeley. Recibió el master en Literatura Comparada por la Universidad de Stony Brook (Nueva York) y la licenciatura en Filología inglesa por la Universidad de Salamanca. En la actualidad dirige la Cátedra Príncipe de Asturias de Estudios Hispánicos en la Universidad de Auckland, Nueva Zelanda. Anteriormente ha sido profesor en Dartmouth College y Michigan State University. Ha publicado 10 libros y más de 70 ensayos sobre estudios culturales hispánicos, cine, música y literatura popular. Sus libros más recientes son *Crónica general del desencanto: Vázquez Montalbán - Historia y ficción* (2014), *Galeg@s sen fronteiras: Conversas sobre a cultura galega no Século XXI* (2013), y *El ruido y la furia: Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios* (2013). Recientemente ha editado el volumen *Encrucijadas globales: Redefinir España en el siglo XXI*, de próxima aparición en Editorial Iberoamericana.

José María Izquierdo (Valencia, 1954) es doctor (1993) por la Universidad de Valencia, España. Actualmente es bibliotecario de investigación y responsable del área de lenguas románicas de la Biblioteca de Humanida-

des y Ciencias sociales de la Universidad de Oslo (<http://www.ub.uio.no/fag/sprak-litteratur/romansk/>), ha sido, y lo es actualmente de forma esporádica, profesor de literatura española en el Departamento de literatura, estudios de zona y lenguas europeas (antiguo de Lenguas Clásicas y Románicas) de la misma universidad e imparte cursos de formación del profesorado de ELE en Noruega en relación con el uso de las TICs en la docencia. Su área de investigación se centra en la literatura española y en el uso de las TICs en la enseñanza. Izquierdo preside tanto la Asociación Noruega de Profesores de Español -ANPE (<http://www.anpenorge.no/wordpress>), como la Federación Internacional de Asociaciones de Profesores de Español -FIAPE (<http://www.fiape.org>), es miembro de la dirección de la Asociación de Estudios de Manuel Vázquez Montalbán y coordinador de la Red Internacional de Investigación y Aprendizaje: "Memoria y narración": <http://www.ub.uio.no/fag/sprak-litteratur/romansk/spansk/forskpro/memnar.html>. Más información: http://www.enmitg.com/wordpress/?page_id=4 y <https://uio.academia.edu/Jos%C3%A9Mar%C3%ADaIzquierdo>. Su dirección de correo electrónico es: p.j.m.izquierdo@ub.uio.no

Jafet Israel Lara se licenció en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de las Américas-Puebla, obtuvo un master degree en Literatura Mexicana (Siglo XIX) por la Universidad Autónoma de Puebla y se doctoró en Estudios Culturales (Literatura y Comunicación) por la Universidad de Sevilla. Ha publicado diversos artículos sobre escritores mexicanos como María Elvira Bermúdez y Rafael Bernal, al igual que sobre la novela policíaca mexicana y latinoamericana, así como sobre los videojuegos como nuevo objeto y experiencia cultural. Fue profesor titular de la licenciatura en literatura y lengua hispánica de la Universidad Modelo en Mérida, México, y director adjunto del área de posgrado de la Escuela de Humanidades de la misma universidad, durante el período 2011-2013. En la actualidad es investigador de tiempo completo para el grupo de investigación Literatura, transtextualidad y nuevas tecnologías” de la Universidad de Sevilla, dirigido por la Dra. María Jesús Orozco Vera.

Thierry Nallet es catedrático de instituto, actualmente investigador y docente titular en la Universidad Stendhal (Grenoble 3). Es miembro del

grupo de investigación ILCEA4 (Université Grenoble Alpes). Sus trabajos de investigación se centran en la novela española contemporánea (Álvaro Pombo, Manuel Vázquez Montalbán, Juan García Hortelano, Arturo Pérez-Reverte, etc.) y en particular en la hibridación de géneros y sus consecuencias tanto estéticas como éticas. Defendió en 2010 una tesis sobre la impureza novelesca que contempla la poética de novelas contemporáneas finiseculares que se alimentan de materias y preocupaciones a priori extraliterarias. Estudió en particular, bajo la dirección del profesor Georges Tyras, el caso de Manuel Vázquez Montalbán a través de novelas a caballo entre realidad y ficción. En 2006, publicó un artículo sobre “Huellas, historia y memoria en Autobiografía del general Franco de Manuel Vázquez Montalbán”. En estos últimos años, ha publicado varios artículos sobre el alcance ético y filosófico de la literatura española actual, así como sobre cuestiones de poética, de género o de estética en la producción cultural contemporánea. Su dirección de correo electrónico es: Thierry.Nallet@u-grenoble3.fr

Jordi Osúa Quintana se licenció en Educación Física por el INEFC de Barcelona y se doctoró en la Universidad de Barcelona con una tesis dedicada a “El deporte en la vida y en la obra de Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003)”. Ha publicado los libros “Esport contemporani i socialitat postmoderna: entre la identitat i la globalització” (Premio Serra i Moret) y “Esport i religió. Una aproximació fenomenològica”. Ha publicado diversos artículos sobre Manuel Vázquez Montalbán en el diario *El País* y en la revista *Barça*, así como otros dedicados a analizar la dimensión religiosa, simbólica y antropológica del deporte y del fútbol en las revistas *Ars Brevis* y *Temps d'Educació*. También ha participado en el I y II Congreso Internacional Manuel Vázquez Montalbán presentando las comunicaciones “El deporte, un nuevo ámbito de estudio en la obra montalbaniana” y “El deporte en la vida y en la obra de Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003)”. Actualmente es Jefe del Departamento de Educación Física del INS Joan d'Àustria de Barcelona.

Rosa María Rodríguez Abella es investigadora y profesora agregada de Lengua y traducción en el Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Verona. Licenciada en Filología (sección Filología Románica-Italiano) por la Universidad de Salamanca. Dedicada

su actividad de investigación a la problemática traslativa de los referentes culturales en la serie Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán (Tratamiento de la cultura lingüística en la traducción al italiano de *Asesinato en el Comité Central*, 2013; La traducción de los elementos culturales en una novela de Vázquez Montalbán, 2012; Las técnicas de traducción en la traslación al italiano de la serie Carvalho, 2012; Viaje al universo Carvalho -*Los pájaros de Bangkok*: referencias culturales y traducción-, 2010) y a los lenguajes especializados, fundamentalmente al turístico (Hacia una caracterización de la newsletter turística: el caso de Spain.info, 2015; Reflexiones en torno al género boletín digital turístico: situación comunicativa y análisis lingüístico, 2014; El discurso de la promoción turística institucional en Internet, 2013; La lengua de la promoción turística institucional. Análisis del portal www.spain.info, 2012). Con Carmen Navarro, Francesca Dalle Pezze y Renzo Miotti es editora de *La comunicación especializada* (2008). Es miembro del grupo de investigación Linguaturismo de la Universidad de Milán.

Georges Tyras es catedrático de Literatura española contemporánea en la Universidad Stendhal, de Grenoble (Francia). Su labor docente e investigadora se interesa por las problemáticas de la relación entre ideología y narración, y por las modalidades formales de los nuevos discursos realistas. Publicó sobre Manuel Vázquez Montalbán un libro de conversaciones, *Geometrías de la memoria* (Zoela, 2003), considerado como una obra de referencia, ha realizado la edición de dos volúmenes de relatos del escritor barcelonés, *Cuentos negros* y *Cuentos blancos* (Galaxia Gutenberg, 2011) y está llevando a cabo para el mismo sello la edición del conjunto de la obra narrativa montalbaneana. Entre sus trabajos más recientes destaca *Memoria y resistencia*, *El maquis literario de Alfons Cervera*, escritor de quien es el traductor en Francia (Montesinos, 2007) y *Memoria y testimonio, representaciones memorísticas en la España contemporánea* (Verbum, 2012). Ha publicado por otra parte numerosos artículos sobre la narrativa española actual en general, y sobre la ficción negra policiaca en particular.

CEMVM

Redacci3n

Editor: Jos3 Vicente Saval (University of Edinburgh)

Mari Paz Balibrea (Birkbeck, University of London)

Jos3 Colmeiro (School of European Languages and Literatures, University of Auckland)

Jos3 Mar3a Izquierdo (Bibliotek for humaniora og samfunnsvitenskap, Universitetet i Oslo)

Francesc Salgado (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)

Ricardo Tejada (Universit3 du Maine, Le Mans)

Georges Tyras (Universit3 Stendhal, Grenoble 3)

Consejo editorial

Miembro honor3fico: Sergio Beser (In memoriam)

Manuel Aznar Soler, Catedr3tico Universitat Aut6noma de Barcelona

Ken Benson, Professor, Universitetet i Stockholm

Silvia Bermúdez, Professor, University of California, Santa Barbara

Carlos Blanco Aguinaga, Emeritus professor, University of California, San Diego

Malcolm Compitello, Professor, University of Arizona

Shelley Godslan, Senior Lecturer, University of Birmingham

Stewart King, Senior Lecturer, Monash University

Dominic Keown, Reader, Cambridge University, Fitzwilliam College

Yvan Lissorgues, Professeur 3m3rite, Universit3 de Toulouse 2 - Le Mirail

Jose Manuel L3pez de Abiada, Professeur 3m3rite, Universit3 de Berne

Jos3 Carlos Mainer, Catedr3tico, Universidad de Zaragoza

Rebeca Mart3n, Profesora titulada superior, Universidad Aut6noma de Madrid

Elide Pittarello, Professore ordinario, Universit3 Ca'Foscari (Venezia)

Paul Preston, Emeritus professor, London School of Economics

Serge Salaün, Professeur, Universit3 de Paris 3

Elizabeth Scarlett, Associate Professor, State University of New York at Buffalo

Jenaro Talens, Catedr3tico, Universitat de Val3ncia

